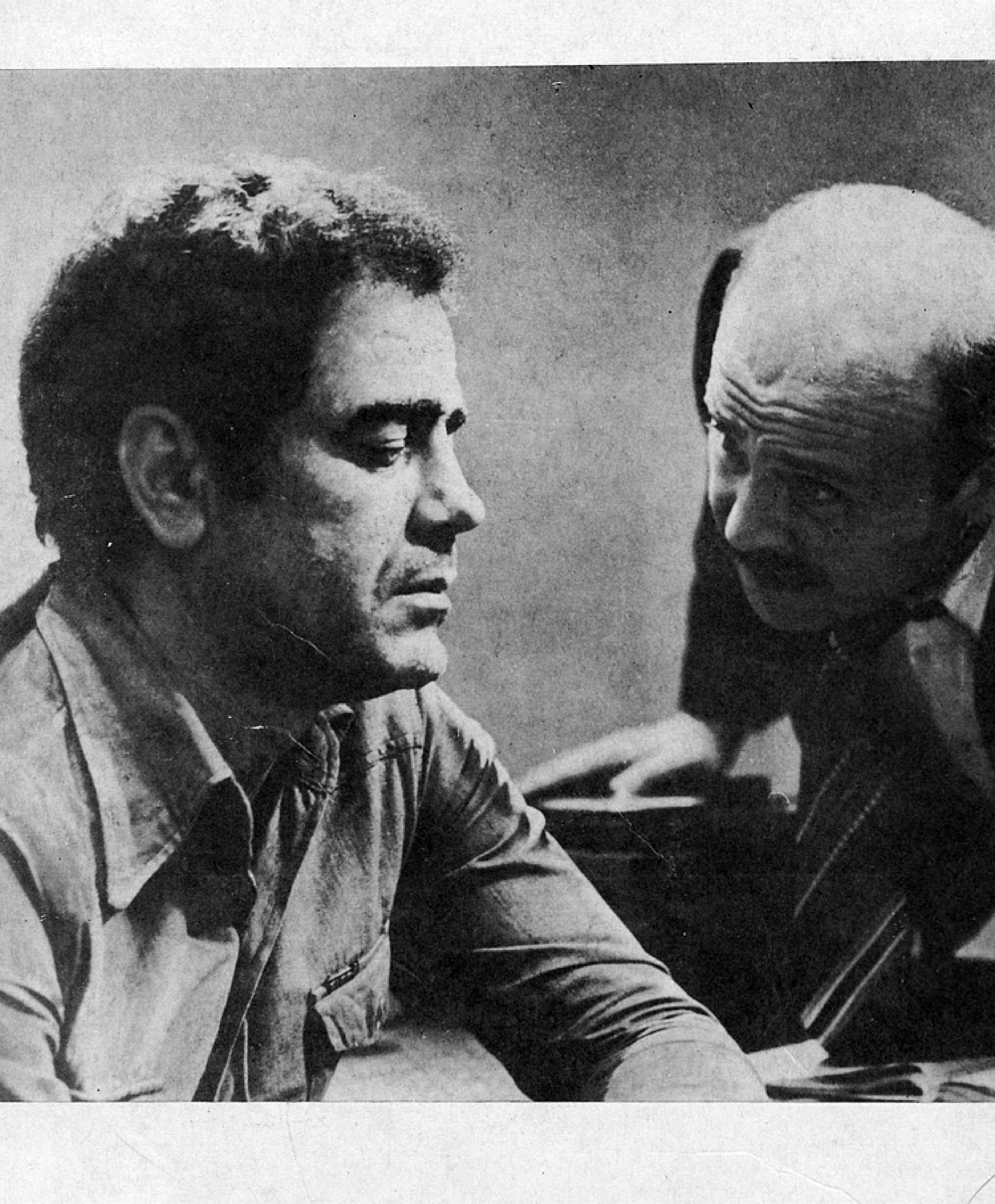
ISSN 0130-6405



Искусство КИНО

12 1979



Искусство

кино

1979

12

Ежемесячный журнал
Основан в 1931 году

Орган Государственного комитета СССР
по кинематографии
и Союза кинематографистов СССР

Издание Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются
Фото и адреса актеров редакция не высылает

На 1-й стр. обложки
Алексей Баталов в фильме «Москва слезам не верит»
(режиссер В. Меньшов, «Мосфильм»)

На 2-й стр. обложки
Гасан Мамедов и Александр Калягин
в фильме «Допрос»
(режиссер Р. Оджагов, «Азербайджанфильм»)

На 3-й стр. обложки
Олег Басилашвили; Евгений Леонов и Норберт Кухинке; Марина Неёлова; Наталья Гундарева в фильме «Осенний марафон»
(режиссер Г. Данелия, «Мосфильм»)

На 4-й стр. обложки
Андрей Смоляков;
Вадим Спиридонов
в фильме «Отец и сын» (режиссеры В. Усков, В. Краснопольский, «Мосфильм»)

Содержание

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.
Подп. к печати 27.11.79 А-03407
Сдано в набор 18.9.79.
Формат бумаги 70×90 1/16.
печ л. 12,12 усл. п. л. 14,18
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая.
Тираж 56 000 экз. Заказ 2355
Чеховский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
г. Чехов Московской области

Участникам и гостям
XI Московского международного кинофестиваля

Сердечно приветствую участников и гостей XI Московского международного кинофестиваля.

Московский кинофестиваль стал традиционным и приобрел широкую популярность во многих странах Европы, Азии, Африки, Америки, Австралии. Этот кинофорум хорошо служит развитию киноискусства, ибо его девизом были и остаются мир, дружба народов, социальный прогресс.

Кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны.

Кино — могучее средство формирования общественного сознания. Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли.

Нынешний Московский кинофестиваль открывается в канун 60-летия советского кино. И мы с удовлетворением отмечаем, что наш кинематограф завоевал широкое международное признание, он вносит достойный вклад в развитие мировой культуры.

Уважаемые участники и гости фестиваля!

Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово. Пусть же творческое соревнование и встречи со зрителями вдохновят вас на создание новых прекрасных произведений киноискусства. Надеюсь, что нынешний международный фестиваль станет крупной вехой в развитии сотрудничества кинематографистов во имя мира и блага народов.

Искренне желаю вам больших успехов и личного счастья.

Л. Брежнев

«...Возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли»

Отклики участников и гостей XI Московского международного кинофестиваля на приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Л. И. Брежнева

Григорий Александров,

режиссер (СССР)

XI Московский кинофестиваль — событие исключительное в международной культурной жизни: более ста кинематографий приняли участие в творческом соревновании, более пятисот картин было показано на фестивальном экране. Такого размаха наш кинофорум — да и никакой другой фестиваль в мире — еще не знал.

Как обычно, к нам приехали всемирно прославленные режиссеры, актеры, драматурги, люди других кинематографических профессий, заслужившие высокий авторитет у себя на родине и за ее рубежами. Вспомним, что в работе фестиваля участвовали Кристиан-Жак и Жанна Моро из Франции, Кинг Видор и Фрэнсис Форд Коппола из США, Хуан Антонио Бардем из Испании, Мринал Сен из Индии, Сембен Усман из Сенегала, Эмилио Фернандес из Мексики. Социалистический кинематограф был представлен такими громкими именами, как Ежи Кавалерович, Христо Христов, Кшиштоф Кесьлевский, Антонин Броусил, Пастор Вега, Сантьяго Альварес, Конрад Вольф. Это был ярчайший смотр талантов и талантливых кинопроизведений.

Большим событием фестиваля стало обращение Леонида Ильича Брежнева, в котором руководитель нашей партии и государства сердечно и искренне приветствовал участников и гостей московского международного кинофорума. В этом приветствии изложены замечательные мысли, глубокие идеи, раскрывающие значение искусства кино, способного, как подчеркнул товарищ Л. И. Брежнев, «многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия», выступающего как «могучее средство формирования общественного сознания».

Леонид Ильич Брежнев отметил особый характер нынешнего фестиваля, проходившего в канун 60-летия советского кино. В этой связи Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР дал высокую оценку нашему кинематографу, который, как говорится в приветствии, «завоевал широкое международное признание» и «вносит достойный вклад в развитие мировой культуры». А в канун завершения московского киносмотра, в день славного юбилея советской кинематографии, Леонид Ильич Брежнев, поздравляя кинематографистов страны от имени Центрального Комитета нашей партии, высказал такую важную мысль: «Советское кино показало всему миру, что влияние и созидательная сила искусства многократно возрастают, когда оно активно участвует в общественной жизни своей страны, в борьбе за преобразование общества на основах социальной справедливости и подлинного гуманизма».

Да, сегодня, как никогда, очевидна прозорливость великого Ленина, еще на заре существования нашего государства назвавшего кино важнейшим из искусств. Всей своей 60-летней историей советский кинематограф подтверждает верность этого мудрого ленинского предвидения.

Возвращаясь сейчас мыслями к своим впечатлениям от прошедшего фестиваля, я вновь вспоминаю слова из приветствия Леонида Ильича Брежнева, обращенные к его участникам и гостям, — о том, что могучее влияние кино должно быть использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно возвышало личность, пробуждая в людях благородные чувства и мысли. Думаю, что все кинематографисты, собравшиеся на наш фестиваль, приняли эти слова близко к сердцу. Ведь для истинного художника нет более желанной и прекрасной цели, чем служить человеку, делу гуманизма, сохранения мира на земле.

В этом, на мой взгляд, первопричина давнего и постоянного интереса и уважения кинематографистов мира к советскому киноискусству. Новым признанием престижа нашего кино явилось решение автори-

тетного международного жюри, присудившего картине «Да здравствует Мексика!» почетный Золотой приз смотра.

Лучшие картины фестиваля, отмеченные золотыми и серебряными наградами, картины очень разные по своей тематике, по жанрам и художественным особенностям, обладают в главном общими качествами: это — гуманистические произведения киноискусства, это — работы, в которых зрелость мастерства их создателей соединяется с глубиной социальной и философской мысли, это — ленты высокой гражданственности. Так, картину Франческо Рози «Христос остановился в Эболи» отличает искренняя, кровная заинтересованность автора в судьбах простых людей, ненависть художника-демократа к фашизму. С нею в этом смысле перекликается фильм Хуана Антонио Бардема «7 дней в январе», относящийся к направлению «политического кинематографа». Серьезными размышлениями о месте художественного творчества в жизни человека и общества отмечена работа молодого польского кинематографиста Кшиштофа Кесьлевского «Кинолюбитель». Советская конкурсная картина «Взлет» Саввы Кулиша, рассказывающая об удивительной жизни Циолковского, родоначальника теории космоплавания, представляет собой интересную попытку обогатить жанр исторического фильма новыми художественными приемами. Все эти произведения современны — и по своим идеям и по настроению: они несут в себе то основное, чем сегодня живет человечество, что составляет силу передового, необходимого людям искусства.

Наряду с фильмами кинематографий, имеющих большой опыт и долгую историю, интересно было видеть на фестивальном экране картины из развивающихся стран. Известно, что наш фестиваль — единственный в мире, который предоставляет такие широкие возможности кинематографистам, только еще начинающим создавать искусство кино у себя на родине, в молодых независимых государствах: они участвуют в Москве в творческом конкурсе, находясь в абсолютно равноправном положении с прославленными мастерами, они обмениваются с ними опытом, что, разумеется, исключительно полезно для дальнейшего движения прогрессивного мирового кино. Мне не хотелось бы выделять здесь какие-то отдельные картины молодых кинематографий, поскольку практически в каждой из них есть признаки хороших перспектив, национальное своеобразие, правдивое отображение народной жизни.

Авторитет Московского фестиваля в мире очень высок — и ведущие режиссеры западного кино, отнюдь не обойденные вниманием на других крупных международных киносмотрах, всегда охотно демонстрируют у нас свои новые работы. На нынешнем фестивале, например, был показан вне конкурса фильм американского режиссера Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис наших дней», нашумевшая лента, незадолго до этого получившая Гран-при на Каннском фестивале. «Апокалипсис наших дней» — фильм о войне во Вьетнаме. Там есть потрясающие кадры — вертолетная атака, сцена, когда американская авиация сжигает напалмом пальмовые рощи и селения вместе с людьми... Зверства американской армии во Вьетнаме, жестокость, моральная деградация солдат, участвующих в «грязной войне», — все это показано в фильме весьма впечатляюще и точно. Однако позиция режиссера представляется мне весьма спорной и уязвимой. В картине нет и намека на истинные причины войны, мы практически не видим, против к о г о же воюют американцы и во имя ч е г о сражаются бойцы вьетнамской освободительной армии.

На XI МКФ в Москве виднейшим кинематографистам разных стран были присуждены юбилейные почетные награды. Это значительный, знаменательный акт: в год 60-летия советского кино мы тем самым почтили заслуги деятелей мирового кино, из творческого опыта которых черпали и мы, совершенствуя свое искусство.

Приветствуя фестиваль, Леонид Ильич Брежнев говорил: «Каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово. Пусть же творческое соревнование и встречи со зрителями вдохновят вас на создание новых прекрасных произведений киноискусства». Минувший кинофорум в Москве бесспорно способствовал упрочению дружественных связей передовых художников разных стран, обмену творческим опытом, укреплению гуманистических традиций мирового киноискусства.

Лихейя Бальядарес,

кинокритик
(Патриотические силы Чили)

Борьба за гуманизм, за мир и дружбу между народами — это понятия отнюдь не абстрактные, а наполненные конкретным, ясным, ощутимым смыслом. За эту борьбу платят своей свободой, своей жизнью лучшие сыновья и дочери нашего народа. Поэтому девиз Московского кинофестиваля вызывает в нас, чилийских кинематографистах, чувство огромной и искренней солидарности с его благородными идеями.

В приветствии Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева гостям и

участникам XI МКФ говорится: «Кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны». Я понимаю эти мудрые слова как новый призыв Советского государства к миру, обращенный на сей раз к кинематографистам, но подразумевающий всех людей планеты, тех, чья активность в борьбе за мир способна воспрепятствовать безумию войны. И — шире: поставить надежный заслон всякому беззаконию, насилию, угнетению человека, преградить путь реакции.

В последовательном и убежденном миролюбии, гуманизме, интернационализме — позиция правительства и народа СССР, а значит, и советских кинематографистов. Все советские фильмы, какие мне удалось посмотреть, неизменно несут с экрана утверждение добра, веру в победу солнца над мраком. Мне представляется, что кинематограф Страны Советов — это кинематограф политический, если не понимать этот термин слишком узко. Любое произведение советского кинематографа — любое из мне известных — обладает воспитательным потенциалом.

Глубокое понимание сущности политического кино, общечеловеческих задач, стоящих перед кинематографом, определяет и основные принципы Московского кинофестиваля. При всем различии фильмов, демонстрирующихся на его экранах, их роднит стремление сделать человека счастливее и жизнь его — лучше. Это становится особенно очевидным, если внимательно проанализировать документальные картины, с которыми мне, как члену жюри конкурса короткометражных фильмов XI МКФ, довелось познакомиться подробнее.

Кинодокумент, впрямую отражающий реальную действительность, как правило, обнажает и политическую позицию автора. Здесь довольно трудно закамуфлировать свои взгляды, скрыть подлинные намерения. Кинокамера не просто запечатлевает на пленке объект съемки, она может дать зрителю представление и о личности создателя фильма, о его идеалах и убеждениях. Отрадно, что именно такой взгляд на документальный кинематограф лег в основу работы нашего международного жюри, которое возглавлял видный советский режиссер Александр Згуриди. Мне было чрезвычайно дорого и приятно то единодушие, с каким было решено присудить Золотые призы двум отчетливо политическим, страстным революционным лентам «Никарагуа: свобода или смерть» (Коста-Рика) и «Нет зла, которое длилось бы сто лет» (Колумбия). Не могла я не радоваться и тому, что высших наград удостоились картины, которые правдиво показывают национально-освободительное движение в сегодняшней Латинской Америке.

Хочу сказать несколько слов о скромной ленте, которая лично мне показалась весьма достойной и важной. Я говорю о советском мультипликационном фильме «Контакт» режиссера Владимира Тарасова. Эту работу отличает мягкий юмор, без выспренности и назидательности она повествует о необходимости добрых и дружественных контактов в современном мире, о том, что́ такое взаимопонимание, и о том, как непросто его достигнуть.

Огромное впечатление произвела на меня восстановленная Григорием Александровым картина гениального Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!». Кадры, отснятые без малого полвека назад, не только не утратили своей идейной актуальности и эстетической ценности, но, напротив, даже как бы выросли в наших глазах, пройдя труднейшее испытание временем. Я вспоминала их снова и снова, когда вместе с группой моих коллег, участников и гостей XI МКФ, осматривала выставку «60 лет советского кино».

Иногда стоит остановиться и оглянуться для того, чтобы, охватив взглядом свое прошлое, провидеть будущее. Юбилейная выставка предоставляет отличную возможность всерьез поразмыслить и о киноискусстве, и о жизни, его породившей.

Остановиться и оглянуться — это чрезвычайно важно для нас, чилийцев. Нам необходимо осознать суть недавнего прошлого, чтобы выработать более верную тактику и стратегию борьбы за новую жизнь в моей стране, стонущей сейчас под сапогом хунты. Пиночет и его клика убивают не только свободолюбие моего народа, они стремятся уничтожить и его культуру в любых ее проявлениях. И мы, борцы за свободу родины, обязаны уже сейчас думать о том, как будем возрождать культуру Чили, когда правда и социальный прогресс победят.

В том, что это произойдет в обозримом будущем, нет сомнений. После переворота мне, моему мужу и моей дочери пришлось покинуть Чили, но там, на Родине, остались трое моих сыновей. Они борются — они победят. Я твердо верю в это и как человек, знающий объективные законы истории, и как патриот, и как мать.

Но борьба за свободу Чили идет сейчас не только в условиях подполья — непосредственно в самой стране. Все честные чилийцы, оказавшиеся за рубежом, вносят посильный вклад в эту борьбу. В их числе и кинематографисты, создавшие после переворота 53 фильма в разных странах. К сожалению, по техническим причинам мы не смогли пока-

зать на Московском фестивале некоторые из этих лент. А на прошлом киносмотре демонстрировалась картина нашего молодого и уже снискавшего известность режиссера Себастьяна Аларкона «Ночь над Чили», снятая в содружестве с советским коллегой Александром Косаревым.

Аларкон учился у выдающегося мастера советского кино Романа Кармена. Если понимать учебу шире, чем, скажем, просто посещение лекций, то у «неистового Кармена» училась и вся чилийская кинематография. При президенте Альенде в нашей стране еще не успело развиться игровое кино, но документальные ленты, которые мы выпускали, несомненно, несли на себе отпечаток творческого влияния замечательного советского публициста.

Я мечтаю сейчас о том дне, когда ночь над Чили рассеется, и при ярком солнце победы заработают камеры честных чилийских кинематографистов. И пусть тогда люди всей земли увидят с экрана счастливые улыбки мужчин, женщин, детей моей страны. Пусть фильм о том, как была восстановлена попранная справедливость, будет показан на Московском кинофестивале!

Басу Бхаттачария,

режиссер (Индия)

Юбилей советского кино, счастливо совпавший с XI Международным кинофестивалем в Москве, мы, индийские кинематографисты, празднуем как собственное большое торжество. Я от души присоединяюсь к высокой оценке труда наших советских коллег, данной в послании главы Советского государства Леонида Ильича Брежнева, отметившего, что советский кинематограф завоевал широкое международное признание и вносит достойный вклад в развитие мировой культуры.

Отношение Коммунистической партии Советского Союза к кинематографии отражает отношение народа к любимейшему искусству. Приветствия Леонида Ильича Брежнева гостям и участникам XI МКФ и советским кинематографистам в связи с 60-летием советского кино — это прямое продолжение ленинских принципов, ленинской политики в области культуры. Думаю, что добрые и мудрые мысли этих важных посланий Председателя Президиума Верховного Совета СССР близки всем передовым художникам планеты, они должны окрылить моих советских коллег, подвигнуть их на создание новых совершенных произведений. И да будет всегда острым могучее оружие кинематографа в руках моих советских друзей, несущих людям правду о новом мире; пусть оно беспощадно разит ложь и трусость, злые умыслы и неискренние чувства, пусть оно, как всегда, отважно защищает обиженных и угнетенных.

По-разному в наше время складываются взаимоотношения между людьми, между сообществами коллег, между государствами. Взаимоотношения художников экрана двух наших дружественных стран, связи советской и индийской кинематографий можно смело назвать дружбой мудрого и щедрого учителя с благодарным учеником. И да будет эта дружба вечной!

Я — режиссер, и потому знаю больше, чем кто-либо другой, о том, как мы долгие годы учились у наших старших товарищей, советских кинематографистов, о том, как закладывались основы нашего содружества, тесного и прочного, как зарождались и крепли отношения, свободные от неискренности, корысти и других недобрых чувств. Не всегда мы располагали возможностями для непосредственного общения. В годы борьбы за независимость, когда Индия еще была английской колонией, нам приходилось получать крупицы бесценного опыта советских художников кружным путем — через Европу. Так, например, пришла к нам из Италии волна неореализма, в известной мере опиравшегося на опыт советского кино: итальянские мастера экрана признают, что это плодотворное течение очень многим обязано фильмам о Горьком и «Радуге» Марка Донского, классическим творениям советского киноискусства.

Когда индийский народ обрел свободу, мы получили возможность увидеть шедевры Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко, братьев Васильевых, фильмы с участием выдающего актера Николая Черкасова. А вскоре наше знакомство с прогрессивным киноискусством обогатилось встречами с творчеством Михаила Калатозова, Григория Чухрая, Сергея Бондарчука и других замечательных советских режиссеров. Но мало того, что лучшие советские фильмы по существу воспитали целое поколение кинематографистов Индии. Глубочайшее воздействие оказали произведения революционного кино на наших зрителей, неизменно встречавших ленты из СССР с радостью и уважением.

Московскому кинофестивалю, который отмечает в этом году свое двадцатилетие, я необычайно благодарен за то, что он всегда дает мне заряд вдохновения, внушает высокие, благородные чувства и мысли; киносмотр в столице СССР — это две недели, заполненные интереснейшими событиями и встречами. Все, что происходит в Москве, напоминает мне лучшие дни съемок, когда радуешься, что у тебя, кажется,

что-то получается, и торопишься успеть еще больше и больше.

Первой и главной особенностью этого форума прогрессивных кинематографистов мира я бы назвал его демократизм. Иные фестивали, крупные и «именитые», похожи скорей, на светские рауты, куда настоятельно рекомендуется являться в смокингах. Всех прочих просят «не беспокоиться». Фестиваль в Москве не интересуется тем, есть ли у его гостя «парадный костюм», его волнует душевное богатство. Он широко раскрывает двери перед каждым, кто стремится делать честное, настоящее, гуманистическое искусство, даже если этот художник и не достиг вершин мастерства.

Злые языки утверждают иногда, что такое гостеприимство снижает, мол, общий уровень Московского фестиваля. Решительно не могу с этим согласиться. Практика кинофорума в Москве говорит о другом — возьмем хотя бы нынешний фестиваль. Фильмы «Христос остановился в Эболи» Франческо Рози, «7 дней в январе» Хуана Антонио Бардема, «Кинолюбитель» Кшиштофа Кесьлевского, «Взлет» Саввы Кулиша, «Барьер» Христо Христова, «Парашурам» Мринала Сена сделают честь экрану любого международного киносмотра. Да и кроме этих высокохудожественных кинопроизведений, в конкурсной и информационной программах XI МКФ можно было встретить ленты, создатели которых не обладают опытом и умением, равными мастерству названных режиссеров. Однако картины этих дебютантов в кинематографе несут в себе правду о жизни молодых независимых стран, о повседневных заботах, радостях, горестях простых людей Европы, Азии, Африки, Латинской Америки. Убежден, что такое искусство куда нужнее зрителям и кинематографистам, чем иные вычурные изыски, рассчитанные на «элитарные запросы».

Нам, индийским режиссерам, понять это чрезвычайно важно, ибо наши отношения со зрителем складываются далеко не гладко и легко. Индия — крупнейший в мире кинопроизводитель. В прошлом году, например, мы создали свыше 600 полнометражных игровых фильмов на 15 языках и трех диалектах. Но, к сожалению, лишь малая часть претендует на то, чтобы быть настоящим искусством, бороться против социального зла, ставить и решать серьезные нравственные и политические проблемы. И это порождает конфликт с передовой частью зрителей, одновременно снижая и без того невзыскательный вкус менее образованных слоев нашей киноаудитории, не дает людям стимула для серьезных раздумий о жизни.

В Индии, как и во всем мире, идет сейчас непримиримая идеологическая борьба сил прогресса и реакции, схватка нового со старым, и в этой борьбе очень важно четко определить свою позицию, разобраться, кто враг тебе, а кто — друг. Мы, индийские кинематографисты, твердо знаем, в чью дружбу мы можем верить, на чью поддержку всегда вправе рассчитывать. И хотели бы, чтобы наши друзья в Советском Союзе и других странах так же верили в нас и рассчитывали на нас. И да будет наше слово свято!

Пастор Вега,

режиссер (Куба)

Приветствие, направленное товарищем Леонидом Ильичом Брежневым Московскому фестивалю, свидетельствует, на мой взгляд, об исключительной важности той роли, которая принадлежит передовому кинематографу и всему прогрессивному искусству в жизни современного мира. Безусловно, сам факт обращения столь выдающегося государственного и политического деятеля, внимание, проявленное руководителем Советского Союза к проблемам кино, к московскому кинофоруму, должно восприниматься его участниками как могучий стимул к творческим поискам, вдохновляемым гуманистическими целями. В ясной и точной форме приветствие товарища Брежнева выражает основные идеи, которыми руководствуется любой кинематографист, посвятивший свой труд делу упрочения мира, свободы и прогресса человечества.

Атмосфера Московского фестиваля, его традиции и организационные формы, насколько я могу судить, целиком и полностью отвечают духу и содержанию приветствия, в котором, в частности, отмечается широкая популярность московского киносмотра во многих странах всех континентов. «Этот кинофорум, — подчеркнул Леонид Ильич Брежнев, — хорошо служит развитию киноискусства, ибо его девизом были и остаются мир, дружба народов, социальный прогресс». Отсюда со всей очевидностью вытекает, что высокий авторитет Московского международного кинофестиваля имеет в своей основе традиции советского кино, обогащению которых он, в свою очередь, способствует вот уже на протяжении двадцати лет.

Мы, кинематографисты Латинской Америки, вместе с деятелями передового киноискусства всего мира, признаем за киноискусством, рожденным Октябрем, роль первооткрывателя нового киноязыка, отвечающего новаторскому содержанию революционного кинематографа. С зарождением и развитием кинематографии Со-

ветского Союза связан новый этап в истории современной культуры, этап необыкновенно плодотворный; его результаты сохраняют для нас непреходящую актуальность.

Кинематографисты социалистических государств едины в своем стремлении бороться за новый, лучший мир, нас сближает общность нашей идеологии и тех задач, которые стоят перед нашими странами и народами. Вот почему любой деятель социалистической кинематографии может с полным основанием считать приветствие товарища Брежнева обращенным к нему лично.

Московский кинофестиваль стал местом традиционных встреч кинопроизведений, отвечающих коренным интересам, сокровенным чаяниям и устремлениям народов. Мне очень близка мысль товарища Брежнева о том, что «каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово». Фестиваль в Москве служит тому, чтобы это слово было произнесено в защиту демократии, справедливости, счастливой и мирной жизни на земле.

Сегодняшняя социальная и культурная жизнь планеты отличается большим разнообразием. Как представителю кино Латинской Америки мне бы хотелось связать важную мысль, высказанную в приветствии товарища Брежнева, назвавшего кино «могучим средством формирования общественного сознания», с той общественно-политической ситуацией, которая сложилась ныне на нашем континенте. Как известно, страны Латинской Америки сильно различаются по своему политическому устройству. Здесь есть государства с фашистскими и диктаторскими режимами, например, Чили, Уругвай, Парагвай. У народов таких стран искусство, которое могло бы «возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли», еще не может существовать свободно. Но именно ему и принадлежит будущее, ибо исторический процесс представляет собой необратимое явление. Пример нашей страны, революционной Кубы, строящей социализм; крушение диктатуры Самосы в Никарагуа; растущее сопротивление империалистическим проискам в таких странах, как, скажем, Мексика, — не оставляют на этот счет никаких сомнений. В современных условиях исключительную важность приобретает дело развития и укрепления демократических, гуманистических тенденций в латиноамериканском кино, проявляющихся, в частности, в творчестве ряда кинематографистов Колумбии, Венесуэлы, Мексики, в тех полных гнева и надежды фильмах, которые создают мастера чилийского кино, патриоты своей родины.

Московский фестиваль является м е ж д у н а р о д н ы м киносмотром не только в силу того обстоятельства, что в его работе принимают участие десятки стран, сотни представителей национальных кинематографий всех континентов. Это — поистине интернациональный праздник передового киноискусства, ибо тон на нем задают кинематографисты братских социалистических государств, чье творчество последовательно сохраняет приверженность идеям интернационализма, солидарности со всеми народами, борющимися за свою свободу и независимое развитие. В этом смысле кинофестиваль в Москве отражает коренное качество социалистической культуры в целом, ставшей сегодня важнейшей составной частью прогрессивной мировой культуры. И мне представляется глубоко закономерным, что в послании товарища Брежнева отмечены широта и масштаб задач передового кинематографического творчества на нынешней стадии его развития и тот вклад, который внесли советские кинематографисты в мировую культуру.

Международная солидарность передовых, антиимпериалистических сил современности является действенным фактором, оказывающим решающее влияние на обстановку в мире; кубинский народ, освободившийся от колониального гнета и следующий по пути социализма, мог на собственном опыте оценить, сколь многое значит для него дружба и сотрудничество с СССР и другими братскими социалистическими странами. Поэтому нам особенно дороги те слова приветствия Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР, в которых подчеркнуто международное значение кинематографа, его роль в деле сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия. Мы с новой силой ощущаем при этом, что наш долг — трудиться с еще большей отдачей, глубже исследуя действительность, активно участвуя своим творчеством в общественной жизни.

XI Московский кинофестиваль начал свою работу в преддверии знаменательной даты: 60 лет назад Владимир Ильич Ленин подписал Декрет о национализации кино в Советской России. Этот исторический документ создал необходимые предпосылки для становления киноискусства, свободного от диктата коммерции и целиком поставленного на службу интересам трудового народа. В результате условий, обеспеченных Октябрьской революцией, в мире возникла новая кинематография: деятели советского кино были первооткрывателями и в области содержания, идей революционного искусства, и как создатели нового киноязыка, обогатившего все мировое кино. Достижения киноискусства Страны Советов, шедевры

Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Всеволода Пудовкина, Льва Кулешова и многих других замечательных художников известны и высоко ценятся повсюду. В наши дни традиции этих мастеров развиты и продолжают углубляться режиссерами новых поколений, а из опыта Октября возник кинематограф мира социализма, включающий сегодня кинематографии стран Европы, Азии и Латинской Америки. Вот почему мы, кубинские кинематографисты, не можем не согласиться с той высокой оценкой, которую дал киноискусству вашей великой страны Леонид Ильич Брежнев в своем примечательном послании советским кинематографистам в связи с 60-летним юбилеем.

У советского кино — классического и современного — мы учимся многому. Разумеется, речь идет не о том, чтобы механически копировать лучшие достижения кинематографистов Советского Союза. На мой взгляд, весьма значительным уроком, который необходимо извлечь из опыта советской кинематографии, является признание необходимости формировать самобытный, национальный киноязык, отвечающий революционному, социальному содержанию передового киноискусства. Революция на Кубе — это часть мирового революционного процесса, а наше киноискусство — один из отрядов мировой социалистической кинематографии. Мы трудимся рука об руку с художниками братских стран, которые ставят перед собой те же цели, что и мы. Сегодня мы стали свидетелями сближения социалистических культур разных наций, что находит свое отражение и в кинематографии. Этот процесс будет несомненно углубляться и в дальнейшем, в чем я вижу залог еще более впечатляющих успехов всех национальных кинематографий братских социалистических стран.

Ришар Дельмотт,

директор кинопрокатной фирмы «Одифон» (Франция)

Конкретная цель, которая привела меня, делового человека, на XI Международный кинофестиваль в Москве, понятна и очевидна — приобретать и продавать фильмы. Но в действительности задача моя гораздо шире.

Должен сразу сказать, что считаю XI Международный кинофестиваль в Москве весьма значительным событием в кинематографической жизни 1979 года. Этот форум прогрессивных кинематографистов мира еще раз доказал глубину и жизненность его девиза «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». В своем глубоком приветствии гостям и участникам киносмотра глава Советского государства Леонид Брежнев писал: «Надеюсь, что нынешний международный кинофестиваль станет крупной вехой в развитии сотрудничества кинематографистов во имя мира и блага народов».

Полностью с этим согласен. Идеалам мира и прогресса следует в своей деятельности каждый честный художник.

Разумеется, фирма «Одифон» заинтересована в коммерческом успехе своих начинаний, но — отнюдь не любой ценой. Так, мы не станем делать ставку на картины, ведущие с экрана проповедь жестокости и насилия, на фильмы, растлевающие нравы зрителей. Хотя нужно признать, что определенная часть французской публики посещает подобные зрелища, а некоторые кинематографисты только их и делают.

Я считаю, что всякий мало-мальски разумный прокатчик, думающий не только о сегодняшних, сиюминутных выгодах, но и о том, в каком мире ему жить в будущем, не имеет права забывать о ценностях эстетических и моральных, обязан содействовать воспитанию аудитории в духе идеалов добра и справедливости. Активная заинтересованность фирмы «Одифон» в советских фильмах, сотрудничество с Советским Союзом, которое активизировалось в последние годы, помогли нам решить целый комплекс проблем.

Кинематография СССР постепенно завоевывает все более прочные позиции на европейском кинорынке, советские ленты все увереннее прокладывают себе путь на экраны Европы. А значит — деятельность, способствующая этому продвижению, приносит устойчивый доход. Дело не только в том, что кто-то из нас, французских прокатчиков, проявил внимание к советскому кино. Гуманистические достоинства ваших правдивых фильмов сами обеспечивают им стойкий зрительский интерес и популярность.

За минувшие два года в главном парижском кинотеатре, принадлежащем фирме «Одифон» — он называется «Космос», — с успехом демонстрировались 37 советских фильмов. К 150-летнему юбилею великого Толстого мы провели кинофестиваль экранизаций его произведений, показали «Войну и мир», «Анну Каренину», «Отца Сергия» (оба варианта, снятые с интервалом в несколько десятилетий) и другие картины. При нашем посредничестве французское телевидение транслировало грузинскую кинокомедию «Городок Анара» и все серии «Ну, погоди!».

Можно сказать, что парижане по-настоящему открыли для себя феномен советского кино, посещая «Космос». До недавних пор многие мои соотечественники имели весьма смутное представление о том, как, зачем и о чем у вас снимают фильмы. Сплошь и ря-

дом это представление было навеяно недобросовестными пересказами или пустыми издевками иных наших газет. Теперь же я могу утверждать, что у советского кино, которое в дни Московского кинофестиваля отметило свое 60-летие, во Франции много друзей и почитателей.

Большие симпатии испытывают постоянные посетители нашего кинотеатра к картинам, созданным в Грузии и Армении. Мало того, что ленты эти отмечены подлинным талантом, несут глубокие чувства, искрятся живым юмором: они, бесспорно, еще и очень близки французам по своему темпераменту. Недаром одна из лучших работ режиссера Георгия Данелия, фильм истинно грузинский, точно и тонко передающий душу грузинского народа, «Не горюй!» — это экранизация известного французского романа «Мой дядя Бенжамен». Не меньший интерес вызвал у нас и другой, эмоционально близкий нам, исполненный поэзии фильм — «Табор уходит в небо» Эмиля Лотяну.

Крупный контракт со Всесоюзным объединением «Совэкспортфильм» я заключил еще за полгода до фестиваля, когда приобрел права на показ таких новых картин, как «Сибириада», «Емельян Пугачев», «Пять вечеров», «Мой ласковый и нежный зверь», «Ищи ветра», «Ася». В советском кино сегодня чрезвычайно плодотворно работает целая когорта мастеров: Андрей Тарковский, Андрей Михалков-Кончаловский, Глеб Панфилов, Никита Михалков, Георгий Данелия, Отар Иоселиани и многие другие.

А на самом фестивале я намеревался приобрести фильмы для детей в возрасте от четырех до десяти лет и, в частности, заинтересовался лентой «Рики-Тики-Тави». Маленькие парижане — истинные, верные поклонники советского кино! Достаточно сказать, что эмблемой детских сеансов «Космоса» стал по подсказке детей ваш Чебурашка, которого, правда, для удобства произношения назвали у нас «Бабурашкой». Настоящий фурор среди французских ребят произвела лента «Тропой бескорыстной любви»; заложенные в ней идеи доброго и сердечного отношения к животным нашли самый живой и непосредственный отклик у наших малышей. После показа картины фирма «Одифон» совместно с газетой «Франс-суар» объявила конкурс детского рисунка, навеянного фильмом. Победительница, девочка, нарисовавшая русского медведя, получила возможность побывать в СССР за счет фирмы.

Фильмы всегда способны многое рассказать о стране, где они создавались. Советские фильмы, даже те, что снимались для взрослых, несут на себе яркий отсвет вашей огромной, глубокой и осознанной любви к детям, вашего к ним уважительного отношения, вашего умения разговаривать с ними достойным и веселым языком, без избытка умиления и без излишней сухости и наукообразия.

В СССР делается чрезвычайно много для воспитания подрастающего поколения, и значительная доля этой важнейшей работы ложится на плечи кинематографистов. В подавляющем большинстве кинолент найдена единственно верная пропорция занимательности и наставления, проникновения в душевный мир каждого ребенка и осмысления социальной ориентации всего юного поколения страны.

Чем больше мы узнаем советское кино, тем яснее нам становится, какие широкие возможности оно открывает для разумно и благожелательно настроенного делового партнера. Сейчас моя фирма озабочена проблемами организации филиалов парижского кинотеатра в крупных городах Франции: Бордо, Лионе, Марселе, Тулузе и других. Думаем опробовать и некоторые иные новшества в работе. В сотрудничестве с фирмой «Унифранс» мы выдвинули на кинорынок XI МКФ программу французских фильмов, вдвое превышающую по объему программу на X МКФ: это принесло свои плоды.

Вообще на нынешнем фестивале работа кинорынка проходила еще более организованно, чем прежде. Например, для нашей программы был арендован один из лучших кинотеатров Москвы — «Новороссийск». Полезной и удобной новинкой стали видеомагнитные записи и специальная аппаратура для их просмотра. Наши коллеги из ряда стран, уверен, присоединились бы к моим словам благодарности за помощь и содействие в работе, которые мы неизменно получали от дирекции кинорынка XI МКФ. Убежден в том, что самые смелые надежды, возлагавшиеся на фестиваль, оправдались.

Лео Клутье,

профессор Квебекской киношколы (Канада)

Как и у всякого преподавателя, у меня есть свои собственные традиции, отработанные приемы, привычные педагогические «инструменты». Так вот, начиная очередной курс теории и истории киноискусства в Квебекской киношколе, я всегда показываю студентам портрет Владимира Ильича Ленина и фотокопию его Декрета «О переходе фотографической и кинематографической торговли и промышленности в ведение Народного Комиссариата по про-

свещению». Я знакомлю слушателей с судьбой и деяниями этого великого человека и рассказываю о том, какое значение он придавал искусству кино, которое называл важнейшим из всех искусств.

Со времени принятия ленинского декрета миновало 60 лет; Советское государство по-прежнему уделяет кинематографии огромное внимание. Поэтому мне представляется вполне закономерным и естественным факт обращения Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева к гостям и участникам XI Московского международного кинофестиваля, среди которых был и я. Это обращение, с моей точки зрения, свидетельствует о признании лидером Советского государства важности роли и многообразия функций киноискусства в современном мире. «Кино — могучее средство формирования общественного сознания, — пишет Леонид Ильич Брежнев. — Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли».

В этих простых и удивительно мудрых, глубоких словах с афористической точностью сформулированы главные задачи, стоящие перед прогрессивным кинематографом, перед каждым честным и гуманистическим фильмом, независимо от того, в какой стране он создавался. Если отбросить частности, то существуют, я полагаю, всего два уровня разговора со зрителем. Первый — это более или менее занимательное зрелище, несущее в себе более или менее значительный поток информации. Но есть и второй уровень — зрелище столь же привлекательное и яркое, но наполненное гораздо более глубоким содержанием, несущее людям подлинную правду об их жизни, о мире, имеющее огромное воспитательное значение.

Чтобы делать такие фильмы, нужен подлинный кинематографический талант и передовые убеждения. Всем этим в высокой мере были наделены классики советского киноискусства — Сергей Эйзенштейн, Всеволод Пудовкин, Александр Довженко. Они, эти художники, были совершенно разными, не похожими друг на друга, хоть и жили в одной стране, в одну историческую эпоху и стояли у истоков одного и того же дела. Но при всех различиях режиссерских почерков и концепций их творения объединяет огромная духовная общность и недосягаемая эстетическая высота. Я еще раз убедился в этом, посмотрев на торжественном открытии XI кинофестиваля в Москве восстановленную Григорием Александровым гениальную картину Сергея Эйзенштейна «Да здравствует Мексика!».

К сожалению, прокатчики Канады, как и многих других капиталистических стран, интересуются исключительно коммерческой стороной кинематографа. Приучив аудиторию к разного рода примитивным киноподелкам, ничего не дающим ни сердцу, ни уму, владельцы кинотеатров не только не заботятся об эстетическом воспитании публики, но даже активно сопротивляются этому, понимая, что высокий уровень интеллектуальных запросов неизбежно заставит зрителей отвернуться от экранных безделушек и пустяков.

Правда, есть среди канадской аудитории силы, которые борются с коммерциализацией кино. Так, в моей провинции Квебек создан киноклуб, объединяющий около 8 тысяч человек; существуют в Канаде и другие организации сторонников подлинного киноискусства. Мы смотрим у себя только серьезные и глубокие фильмы, в их числе, разумеется, есть и советские картины. За последнее время у нас показывались «Дерсу Узала», «Подранки», «Солярис». Два года назад мы организовали к 60-летию Советской власти фестиваль, на котором демонстрировалось 30 фильмов, созданных в СССР. Провели мы и показ кинопроизведений Довженко, полным собранием которых я располагаю.

Но связи канадского и советского кино гораздо глубже и прочнее, чем думают многие. Мало кто знает, что в конце 30-х годов, когда создавалась Канадская ассоциация киноработников, ее возглавил приехавший из Великобритании режиссер Джон Стрессон. Во многом именно его усилиями родилась канадская остросоциальная кинодокументалистика — первое значительное явление в истории нашей национальной кинематографии. А поскольку Стрессон находился под огромным влиянием выдающегося советского документалиста Дзиги Вертова и его идеи «киноправды», то вся школа наших кинематографистов воспиталась в этом и только в этом духе. И в 50-х годах, когда новое поколение канадских документалистов выступило с несколькими программными кинолентами, правдиво, глубоко и поэтично отражающими действительность, смело вскрывающими актуальные социальные и политические проблемы нашего общества, эти фильмы несли на себе отсвет художнических и гражданских позиций Дзиги Вертова.

Подобной, не прямой, а опосредованной, школой гуманизма и вдохновения стал в наши дни для молодых кинематографий, делающих свои первые шаги на мировом экране, Московский фестиваль. Воздействие этого киносмотра на кинопроцессы, происходящие в развивающихся странах, очевидно, не поддается арифметическим оценкам, но в том, что оно существует, нет ни малейших сомнений. В сущности, московский фестивальный экран — это единственное поле, на котором молодые развивающиеся кинематографии могут вступить в творческое соревнование с развитыми кинематографиями, единственный дис-

куссионный клуб, где они могут обмениваться опытом и взглядами, едва ли не единственный источник информации о подлинном искусстве кино.

Но важно не только это. Общение дебютантов и мастеров равно необходимо и тем и другим. Пусть порою ленты молодых кинематографий и уступают по качеству работам более зрелых соперников, пусть! Зато они несут в себе необычайное разнообразие информации о жизни, совершенно неведомой европейским кинематографистам, о радостях и горестях жителей далеких стран и континентов, об их насущных проблемах и повседневных заботах. Знание жизни, которое дает нам всем Московский фестиваль, стоит, пожалуй, не меньше, нежели знание кино, которое он дает кинематографистам из стран, лишь недавно добившихся независимости или борющихся за нее. Я думаю, что это одна из главных черт московского киносмотра, та черта, которая впрямую вытекает из его благородного девиза и которую непременно следует сохранить.

Другой существенной особенностью фестиваля в Москве я бы назвал его тяготение к кинематографу политическому и социальному, к искусству, заинтересованному не умозрительными построениями, а реальными вопросами, которые ставит современность перед людьми. Но не следует толковать эту черту как стремление отбирать для показа на киносмотре лишь те картины, герои которых произносят зажигательные речи, а действие происходит исключительно на трибуне. Понятие «политическое кино» толкуется здесь гораздо шире. Приведу в пример лишь две киноленты, которые произвели на меня сильное впечатление. Польский «Кинолюбитель» и болгарский «Барьер» — оба эти фильма поразному, с разных точек зрения, в рамках разных концепций создают верную и правдивую картину жизни. Критический пафос «Кинолюбителя» и психологическая глубина «Барьера» равным образом оказали на зрителей воздействие, которое, мне кажется, и было запланировано, предусмотрено их авторами. Показав сложные взаимосвязи человека и общества, обнаружив глубоко скрытые конфликты и привязанности, найдя для своих героев достойный выход из непростой ситуации, польский режиссер Кшиштоф Кесьлевский и болгарский постановщик Христо Христов создали истинно политические, подлинно социальные кинопроизведения. Причем важно, что обе эти ленты, каждая по-своему, с безошибочной точностью находят самый короткий путь к сердцу зрителя — я сужу не только по себе, но и по впечатлениям тех, с кем смотрел фильмы Кесьлевского и Христова. На фестивале я видел в рамках информационного показа фильм крупного американского режиссера Фрэнсиса Форда Копполы «Апокалипсис наших дней». Необычайная полифония, введенная Копполой в «Апокалипсис...», не просто бьет по нервам, нет, она создает у зрителей кошмарный, жуткий образ войны, массового убийства людей, уничтожения человеческого в людях. И в результате вызывает полное неприятие жестокости, ненависть к войне...

Олдржих Липский,

режиссер (Чехословакия)

Приветствие выдающегося политического и государственного деятеля нашего времени Леонида Ильича Брежнева Московскому кинофестивалю нельзя расценить иначе, как знак высокого уважения к кинофоруму, как признание за ним важной роли в объединении сил всех кинематографистов мира, руководствующихся в своем творчестве благородными идеями, сформулированными в девизе фестиваля. Московский киносмотр, как показывает его история, действительно многое делает для сплочения художников, стремящихся своими произведениями оказывать помощь человечеству в решении самых актуальных проблем современности. Справедливо и проницательно высказывание Леонида Ильича Брежнева, отметившего в своем приветствии участникам и гостям XI МКФ в Москве, что «кино — могучее средство формирования общественного сознания. Поэтому весьма важно, чтобы его влияние было использовано на благо, а не во зло человеку, чтобы оно могло возвышать личность, пробуждать в людях благородные чувства и мысли».

Мне представляется, что всю свою творческую жизнь я руководствовался именно таким побуждением: я всегда хотел делать фильмы, понятные и привлекательные для широкого зрителя, стремился трудиться для людей, чтобы они сами и их жизнь становились лучше, человечнее. Работая в жанре кинокомедии, я хотел, чтобы на моих картинах зрители искренне смеялись, получая заряд хорошего настроения.

Некоторые склонны видеть в комедии нечто самоцельное. Комедия ради комедии? Но ведь это бессмыслица! Умная и добрая комедия непременно несет в себе мысль, идею, высказанную в необычной, подчас — в совершенно условной форме. Но если ее нет, нет и творчества, которого ждут люди, нет искусства, полезного людям. А любые попытки заниматься творчеством лишь для собственного удовлетворения, «самовыражения» или из соображений чистой выгоды ведут только в тупик.

Я знаю, насколько популярна комедия среди советских кинозрителей, мне очень приятно,

что и мои ленты шли в Советском Союзе с успехом. Свою приверженность комедийному жанру я пронес через всю творческую жизнь и на сегодня поставил в кино 21 комедию. Хочу надеяться, что тем самым и я принял некоторое участие в развитии кино, сближающего людей и дающего им радость.

Убежден, что у передового кинематографа нет задачи более важной и благородной, чем борьба против насилия, жестокости в мире, против войн и угнетения. Мне близки глубоко верные слова Леонида Ильича Брежнева, высказавшего уверенность в том, что кино «может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны». Народы Чехословакии вместе с народами других европейских стран пережили ужасы нацистской агрессии, мужественно боролись против фашизма. Мы не имеем права забывать о суровых уроках истории. В этой связи на кинематографистов, и в первую очередь на деятелей социалистического киноискусства, ложится особая ответственность.

На международной встрече кинематографистов в Москве с новой силой убеждаешься в том, насколько интернациональным является искусство кино — по самой своей природе. Московский фестиваль укрепляет интернационалистский дух прогрессивного кинематографа, способствует сближению народов и культур разных кстран, помогает всемерно развивать сотрудничество национальных кинематографий в конкретных формах.

Вопрос о том, на кого рассчитана та или иная картина, кажется мне весьма существенным. В мировом кино немало появляется фильмов, игнорирующих подлинные зрительские интересы. С одной стороны, это оторванное от жизни экспериментаторство. С другой, что гораздо более вредно, — ленты, отравляющие зрительское сознание. Взять хотя бы распространение порнографии в нынешних западных фильмах, обилие эпизодов, имеющих целью вызвать страх аудитории или внушить ей, что насилие и крайняя жестокость есть неизбежные атрибуты жизни человека. Для меня такое кино неприемлемо.

Мне очень нравится Московский кинофестиваль, потому что на этом фестивале среди множества картин, отвечающих замечательному девизу смотра, всегда можно увидеть целый ряд очень сильных, по-настоящему выдающихся произведений, отражающих нынешний уровень мирового кинематографа.

Например, XI МКФ в Москве дал мне возможность впервые увидеть очень значительный, на мой взгляд, фильм Франческо Рози «Христос остановился в Эболи». Рози сделал эту картину сердцем.

Жаль, что на фестивале было маловато интересных кинокомедий; впрочем, это не удивительно: хороших комедий вообще не хватает в мировом кино.

Чехословацкая кинематография — неизменный участник московских киносмотров; в этом году в Москву вновь прибыла большая и представительная делегация деятелей чехословацкого кино.

Этот факт отражает развитый характер связей в области культуры между нашими государствами.

Сотрудничество с советскими кинематографистами немало значит и в моей режиссерской биографии. Более двадцати лет назад, еще в 1956 году, у меня был первый опыт совместной работы с советскими коллегами, когда я выступил как режиссер циркового представления с участием советских артистов. Многие годы спустя я вернулся к тому, с чего тогда начал, — в работе над совместной картиной «Соло для слона с оркестром». Сейчас у нас есть проект еще одного фильма, который мы будем ставить вместе с кинематографистами из Советского Союза; рабочее название этой комедии — «Интервью с Рембрандтом». Съемки предполагается вести в Праге, Москве, Ленинграде и Мадриде. По сценарному замыслу наши современники перенесутся из сегодняшнего дня — в прошлое, «войдут» в сюжеты рембрандтовских полотен и «повлияют» на ход минувших исторических событий. Жанр будущей ленты можно определить как фантастическую комедию.

Близость чехословацкого и советского кино обусловлена исторически, традиционными связями и нынешним этапом дружественных отношений между нашими странами и народами. Опыт кинематографистов Советского Союза для нас очень важен. Период становления советского кино, которому сегодня исполнилось 60 лет, обозначил веху в истории всей мировой кинематографии. Это отметил в своем послании советским мастерам экрана Леонид Ильич Брежнев, тепло поздравивший кинематографистов и пожелавший им новых больших достижений. Наши советские коллеги по праву гордятся высокой оценкой их труда. И мы от всей души разделяем радость друзей, собратьев по искусству, единомышленников и учителей. Ведь классики советского кино по праву могут считаться наставниками многих национальных кинематографий, влияние советского киноискусства постоянно ощущается во всем мире. В день 60-летия советского кино мне хочется высказать уверенность в том, что кинематографисты вашей страны будут и впредь создавать произведения, которые еще выше поднимут авторитет киноискусства Советского Союза.

Б. Сумхуу,

режиссер (МНР)

На Московском международном кинофестивале я второй раз. Снова я с радостью и волнением погружаюсь в его неповторимую, праздничную, творческую атмосферу. Для меня это своего рода возвращение. Возвращение в те незабываемые годы, когда я был студентом ВГИКа, с жадностью вбирал умом и сердцем великий художественный опыт русской и советской культуры, советского многонационального киноискусства. Братство и товарищество — так и только так можно определить дух, который царил в аудиториях и общежитиях института, всюду, где бывали мы, студенты из многих стран мира. И скоро, очень скоро я почувствовал себя коренным москвичом. Москвичом я считаю себя и поныне. Не скрою, на родине, далеко от советской столицы, снимая фильмы о сегодняшней Монголии, о ее людях и проблемах, я нет-нет да вспомню о родной Москве, не отделимой от юности, от счастливых лет постижения мастерства...

Вот почему я с особым волнением вчитывался в строки приветствия, с которым обратился к участникам и гостям XI МКФ Леонид Ильич Брежнев, руководитель Коммунистической партии Советского Союза и Советского государства. Товарищ Брежнев подчеркнул, что фестиваль открылся в канун 60-летия советского кино. Глубокий отклик нашла в моем сердце, как и в сердцах других участников кинофорума, мысль Леонида Ильича о том, что советский кинематограф «завоевал широкое международное признание, он вносит достойный вклад в развитие мировой культуры».

Юбилей советского кинематографа мы, монгольские художники экрана, считаем и нашим праздником. С огромным воодушевлением, с гордостью за наших коллег встретили мы те искренние поздравления, которые, в связи со славной годовщиной, направил в адрес деятелей советского кино Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР. Да и как может быть иначе! Ведь у колыбели монгольского кино стояли советские мастера. На протяжении всей истории нашего киноискусства мы ощущали плечо советского друга. Сегодняшняя зрелость кино Народной Монголии есть закономерный результат наших общих усилий.

Современный монгольский кинематограф развивается как часть социалистической художественной культуры Монголии. Главные его принципы — высокий гуманизм, уважение к человеческой личности, утверждение идей мира, свободы, социальной справедливости, дружбы народов, решительная борьба против сил реакции и войны. Именно этими идеями проникнута атмосфера Московского кинофестиваля, в ней черпаем мы силы и вдохновение для нашей повседневной работы. Ведь девиз кинофорума в Москве «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» — это девиз, объединяющий всех прогрессивных и демократических художников. Советское кино хранит ему верность со дня зарождения. В результате кинематограф Страны Советов завоевал огромный престиж и неколебимый авторитет в мире.

Праздник советского кинематографа и XI МКФ совпали с 40-й годовщиной важного события в истории наших братских стран — разгрома японских агрессоров на реке Халхин-Гол. В будущем году наши народы отметят 35-летие победоносного похода советских воинов при активном участии войск МНР против Квантунской армии, в результате которого милитаристская Япония потерпела окончательное поражение в войне. Сделать об этом большой эпический фильм — наш гражданский и художнический долг. Осуществление этой совместной работы советских и монгольских кинематографистов доверено Василию Ордынскому и мне. Фильм этот — наша давняя мечта.

Наши отцы, советские солдаты и монгольские цирики, вместе сражались в те годы за нашу свободу и счастье. Ныне мы, советские и монгольские кинематографисты, плечом к плечу будем воодушевленно трудиться над картиной, воздавая дань уважения и памяти героям-победителям.

Но наш фильм будет обращен не только в прошлое. Мы хотим, чтобы он стал грозным предупреждением всем, кому безразличны судьбы человечества, кто ради удовлетворения гегемонистских авантюристических устремлений готов ввергнуть мир в пучину войны. Я имею в виду пекинских правителей с их великодержавными амбициями, с их политикой шантажа, угроз и вооруженных провокаций.

Международный Московский кинофестиваль для нас — творческая трибуна и школа. Представленные на нем фильмы, встречи с коллегами из десятков стран мира, плодотворные дискуссии — это ориентир, помогающий нам сверять наше творчество с животрепещущими проблемами, которыми живет человечество сегодня.

На мой взгляд, Московский фестиваль с его фильмами — это некий срез мира, в котором мы живем, со всеми его тревогами и радостями, горестями и победами, с его необратимыми процессами освободительной борьбы и созидания. Здесь мы еще полнее и глубже осознаем, сколь высока, почетна и ответственна сегодня миссия художника.

Рональд Триш,

директор МКФ в Лейпциге (ГДР)

Наш Лейпцигский фестиваль — младший брат Московского, его девиз «Фильмы всего мира — за мир во всем мире» как бы продолжает традиционный девиз кинофорума в Москве «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!». Благородные идеи гуманизма и сохранения мира на земле пронизывают и приветствие, с которым Генеральный секретарь ЦК КПСС, Председатель Президиума Верховного Совета СССР Леонид Ильич Брежнев обратился к участникам и гостям XI Московского международного кинофестиваля. Мы, кинематографисты Германской Демократической Республики, с огромным уважением относимся к товарищу Л. И. Брежневу, выдающемуся государственному и политическому деятелю современности, и высоко оцениваем факт его обращения к мастерам экрана десятков государств, собравшихся в Москве на свой самый представительный кинофорум. Нам особенно близка выраженная в приветствии уверенность в том, что «кинематограф может многое сделать для сближения народов и государств на основе добрососедства и взаимного доверия, способствовать повышению ответственности нынешнего поколения за избавление человечества от угрозы войны».

На XI МКФ в Москве мы вместе с нашими коллегами из разных уголков планеты отметили как большой праздник 60-летие советского кино. Путь, пройденный киноискусством первого в мире социалистического государства, убеждает в том, сколь много может сделать кинематограф для победы справедливости, для торжества идеалов свободы.

В сердечном поздравлении, с которым по случаю 60-летнего юбилея к советским кинематографистам обратился Леонид Ильич Брежнев, наглядно проявляется постоянная забота ленинской партии и Советского государства о судьбе киноискусства. Традиция эта зародилась шестьдесят лет назад, когда Владимир Ильич Ленин подписал Декрет о национализации кинематографии в Советской России, с того дня и ведет свое летосчисление социалистическое киноискусство, воспитывающее широкие массы в духе бессмертных идей Маркса — Энгельса — Ленина.

В течение трех десятилетий существования первого на немецкой земле государства рабочих и крестьян советские фильмы завоевали у нас большую популярность, широчайшую народную аудиторию. Кинематограф Советской страны, помогая строительству социализма в ГДР, сыграл неоценимую роль в формировании новой человеческой личности, коллективистской, активной, гражданина — патриота и интернационалиста.

Для искусства экрана, самого массового из искусств, прежде всего и в особой степени необходим тесный контакт со зрителем. Роль кино в духовной жизни современника огромна, а мера его влияния на массы, конечно же, впрямую связана с популярностью у них. В то же время эффективность воздействия на умы и сердца зрителей зависит и от того, насколько богата духовная жизнь людей, насколько благоприятные условия для всестороннего развития создает им общество. В свою очередь, искусство в целом, а кино в особенности, участвует в воспитании и развитии вкуса аудитории. Следовательно, процессы влияния кино на зрителя и зрителя на кино взаимосвязаны и взаимообусловлены. На это постоянно указывает наша партия, об этом говорилось на IX съезде СЕПГ. Важное место в этих взаимосвязях занимает кинематограф документальный и научно-популярный, которому посвящен наш Лейпцигский фестиваль.

Московский фестиваль не только место радостных встреч, не только всемирный праздник киноискусства, но и серьезное, строгое и бескомпромиссное состязание фильмов. Пожалуй, прежде всего — такое творческое состязание. Меня, конечно же, в первую очередь интересовала программа короткометражного конкурса, которому был целиком отдан один из трех московских фестивальных экранов. На таком широком, представительном форуме, как XI МКФ, особенно ясно и рельефно виден сегодняшний день планеты, особенно ощутимы ее «горячие точки»; здесь в яркой образной форме отражается картина нашего времени, нашей жизни, победы и достижения человеческого разума, здесь же наглядно прослеживаются проблемы и тенденции современного документального кино. Для нас это очень ценно и, в частности, поможет нам в подготовке обширной программы очередного киносмотра в Лейпциге.

В третий раз я в гостях на Московском международном кинофестивале. Мне приходилось бывать на многих киносмотрах мира, и каждый раз я убеждаюсь, что Московский фестиваль принадлежит к числу самых больших, самых значительных, самых авторитетных и престижных международных кинофорумов. Каждый последующий Московский фестиваль собирает все больше стран-участниц, все больше картин. Так, на фестивальных экранах XI МКФ демонстрировалось 550 кинопроизведений. Поразительная цифра!

На Московском международном фестивале встречаются представители национальных

кинематографий, достигших различного уровня зрелости. И это имеет колоссальное значение! Ибо деятели молодых кинематографий имеют возможность черпать огромный и разнообразный опыт, а мастера из крупных кинодержав обогащают свои представления и о современном мире, и о мире современного кино. Конечно же, такой характер может носить лишь кинофестиваль, для которого главное — само искусство, а не косвенно связанная с ним коммерческая сторона кинопроизводства.

Документальные ленты, показанные на XI МКФ в Москве, поднимают самые животрепещущие проблемы нашего времени. Как известно, нынешний год объявлен Международным годом ребенка. И весьма радостно, что множество картин, представленных в Москве, было посвящено детям — надежде и будущему человечества. Фильмы показали жизнь детей в разных странах, обратили внимание общественности на то, что необходимо сделать в тех или иных государствах для улучшения жизни и воспитания подрастающего поколения.

Думаю, мы вправе заключить на основе программы документального кино в Москве, что этот вид киноискусства поступательно развивается в мировом масштабе. Сильной стороной современной документалистики является, на мой взгляд, стремление многих режиссеров как можно быстрее и оперативнее откликаться на волнующие человечество проблемы. Мне кажется, наша общая забота состоит в том, чтобы художественная сторона, выразительность документальных фильмов соответствовали их содержательной ценности. Настоятельную необходимость такого соответствия подтверждает ряд документальных лент XI МКФ, и прежде всего фильм Романа Кармена «Неизвестный солдат» — заключительная картина из двадцатисерийной картины «Великая Отечественная».

Наш современник многого ждет от искусства, и прогрессивный кинематограф мира, социалистический кинематограф — в первую очередь, способен и обязан оправдать надежды и доверие человечества.

Димитр Франгов,

журналист (Болгария)

На торжественной церемонии открытия фестиваля, в первые минуты его работы, участники и гости московского кинофорума с волнением и радостью встретили обращение Леонида Ильича Брежнева. В этом послании Генерального секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР есть памятные слова: «Кино — могучее средство формирования общественного сознания». Сколь высокая ответственность ложится в этой связи на каждого деятеля кинематографии, будь то режиссер или актер, сценарист или кинокритик!

Московский фестиваль — это встреча мирового киноискусства, и, как я убежден, в приветствии товарища Брежнева XI МКФ в Москве не случайно подчеркнуто, что «каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово». В этом высказывании заключена глубокая мудрость, мысль, полностью созвучная характеру московского кинофорума, отличительными качествами которого является широкая представительность, уважение к творчеству кинематографистов всех стран, имеющих в Москве уникальную возможность участвовать в подлинно творческом соревновании, проходящем в доброжелательной атмосфере.

Мне довелось побывать на девяти из одиннадцати московских киносмотров, и, как ветеран фестиваля, на основе собственных впечатлений могу засвидетельствовать, что его двадцатилетняя история — это история последовательного упрочения позиций и роста авторитета самого представительного международного кинофорума, чей девиз «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!» воодушевляет и сплачивает всех прогрессивных кинематографистов планеты. Благородный смысл этого лозунга неизменно определяет и основное содержание масштабной программы творческого соревнования в Москве, в котором участвуют мастера кино десятков стран, представляющие ведущие направления в современном передовом киноискусстве мира.

Нынешний, XI МКФ в столице Советского Союза проходит особенно празднично, в приподнятой атмосфере. Мы знаем, что сроки его проведения не случайно выбраны так, чтобы он совпал со знаменательной датой — 60-летием советского кино. 27 августа 1919 года — памятный день, веха в истории мировой кинематографии. В этот день Владимир Ильич Ленин подписал Декрет о передаче фотографической и кинематографической промышленности на всей территории молодой Советской республики в руки народа; тем самым были созданы необходимые условия для зарождения киноискусства, поставленного на службу народным интересам, социалистического киноискусства. Сегодня, когда социалистическая кинематография представляет собой яркий феномен мировой культуры и объединяет национальные кинематографии целого ряда государств Европы, Азии и Латинской Америки, оказывая заметное влияние на передовое кинематографическое творчество во всем мире, мы вправе сказать: юбилей советского ки-

но — это и наш праздник, культурное событие международного значения. Поэтому с таким подъемом встретили все мы поздравление, которое направил советским мастерам экрана Леонид Ильич Брежнев.

Как и на предшествующих фестивалях, мы встретились в этом году в Москве с новыми работами видных мастеров крупных национальных кинематографий, таких, к примеру, как итальянская, французская, с содержательными и интересными в художественном отношении картинами США, Японии, Испании, ФРГ. Но одновременно, что тоже в традициях московского кинофорума, мы увидели на фестивальном экране значительные фильмы, созданные в молодых независимых государствах — в Алжире и Афганистане, Нигерии и Бангладеш. А художники стран социалистического содружества — Болгарии, Вьетнама, Кубы, Польши, Югославии и других — показали на XI МКФ обширную и разнообразную программу, красноречиво свидетельствующую об успехах кинематографа мира социализма, занимающего самые передовые общественные позиции.

Как журналист, выступающий по вопросам кино, я бывал и на других международных смотрах — в Канне, Сан-Себастьяне, Локарно, Хихоне, Западном Берлине. Как правило, существует заметная разница между атмосферой, направленностью кинофорумов в странах Запада и в Москве. Здесь неизменно преобладает творческий дух; демократизм Московского фестиваля не только заявлен в его регламенте и девизе, но и находит практическое воплощение в организационных формах, в том, какие фильмы попадают на фестивальный экран, в содержании дискуссий по коренным проблемам мирового кино, традиционно проводимых в рамках фестиваля. Вместе с тем было бы странным, если бы Московский международный фестиваль игнорировал интересы деловых людей, занимающихся кинематографом. И в Москве регулярно организуется обширный кинорынок, здесь есть возможность установления контактов и заключения соглашений с советскими организациями — о совместных постановках, об оказании материально-технической помощи при съемках на территории СССР.

Хочу немного сказать о виденных мною картинах конкурсной программы. Возьмем, к примеру, новую ленту новатора индийского кинематографа Мринала Сена «Парашурам», картину, дающую представление о попытках вывести кино Индии из порочного круга коммерческих штампов, обедненной тематики мелодраматических постановок с их неизменными танцами и песнями на фоне идиллических пейзажей и экзотических атрибутов «жизни Востока». Создатели «Парашурама» проявили стремление смело исследовать внутреннюю структуру, архитектонику социальной, политической и экономической жизни Индии, осветить острые морально-общественные проблемы страны. А известный итальянский режиссер Франческо Рози показал в Москве волнующую и проникнутую духом гуманистических традиций ленту «Христос остановился в Эболи» — правдивое повествование о жизни простых итальянских тружеников, вновь подтвердив свои позиции художника-гражданина. Большое впечатление оставляет смелый и гневный политический фильм испанца Хуана Антонио Бардема «7 дней в январе». Алжирская картина «Нахля» режиссера Фарука Белуфа обогащает наши представления о культуре Алжира и национальном характере его народа. Естественно, на фестивальном экране заметна разница профессионального и художественного уровня отдельных лент, различие режиссерских концепций в работах мастеров, представляющих отдельные национальные киношколы. Что-то тебя трогает, что-то ты принимаешь близко к сердцу, а с другим хочется спорить... Но ведь иначе и быть не может на фестивале, где участвуют 104 кинематографии стран всех континентов, ряда международных и национальных организаций. Важно, что практически все ценное и прогрессивное в мировом кино в той или иной мере представлено в Москве, и в этом состоит одна из традиций фестиваля.

Существует еще одна прекрасная черта московского кинофорума, которая в этом году проявилась особенно ярко: здесь в Москве всегда ощутима связь кинематографического творчества с теми, кому адресуют и посвящают свой труд художники. Ведь в рамках фестиваля проходят не только профессиональные дискуссии кинематографистов, но и большое количество встреч деятелей кино с трудящимися советской столицы, с рабочими, интеллигенцией, с тружениками сельского хозяйства Подмосковья. Подобные встречи обогащают всех участников, свидетельствуют об искренней заинтересованности самой массовой киноаудитории в мире в развитии самого массового искусства, дают художникам новые впечатления, стимул к размышлениям и творческим исканиям.

Болгарская кинематография — постоянный участник Московского международного кинофестиваля. Мы очень высоко ценим и любим этот праздник мирового кино. Трижды наши фильмы — «Как молоды мы были» и «Бассейн» Бинки Желязковой, «Отклонение» Гриши Островского — получали высшие награды в Москве. На Московском фестивале мы всякий раз чувствуем, насколько тесными и прочными являются связи между деятелями кино наших братских стран.

Пути развития нашего социалистического кинематографа полностью совпадают с идейными, политическими и общественными принципами, на которых базируется советское киноискусство; у кино Болгарии и Советского Союза — общие социальные функции в борьбе за новый мир и нового человека. В нынешнем году исполняется 35 лет со дня победы революции в Болгарии, и все эти годы дружба и широкое сотрудничество между нашими странами и народами, включая и связи в области культуры, углублялись.

Сближению наших народов-братьев помогает и экран: в Болгарии очень любят советские фильмы, классику и современные ленты. Такие картины, как «Броненосец «Потемкин», «Октябрь», «Мать», «Чапаев», «Тарас Шевченко», «Калина красная», «Премия» и многие другие, мы считаем этапными произведениями, сыгравшими видную роль в истории советского и мирового кино, помогавшими воспитанию нашего народа в духе патриотизма и интернационализма. Недаром многие наши партизаны носили подпольные клички «Зоя», «Чапаев», «Петька», а сегодня у нас есть бригады и рабочие коллективы, которые называются «Молодая гвардия», «Зоя Космодемьянская». Пройденный нами исторический путь, как и наше настоящее свидетельствуют о нерушимости священных уз братской дружбы с Советской страной.

Буй Тхи Хием,

режиссер (Вьетнам)

С огромным волнением мы слушали приветствие Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям фестиваля. Мне хочется от имени всех членов вьетнамской делегации выразить горячую признательность Генеральному секретарю ЦК Коммунистической партии Советского Союза, Председателю Президиума Верховного Совета СССР товарищу Леониду Ильичу Брежневу за добрые слова, высказанные в адрес всех прогрессивных художников экрана. Приветствие товарища Брежнева вселяет уверенность в правильности нашего пути, в нем подчеркнуто, что «каждый народ, каждая нация может сказать в искусстве свое неповторимое слово». Это глубоко верно.

В Советский Союз я приехала впервые. Как и все мои соотечественники, я испытываю чувство огромного уважения к первой в мире стране социализма, к советским людям. Москва — прекрасный город; на меня произвели незабываемое впечатление и древние стены Кремля, и музеи, и новые кварталы, и небывалый размах олимпийской стройки.

Мы, кинематографисты социалистического Вьетнама, счастливы тем, что участвуем в Московском международном фестивале в год, когда наши советские товарищи кинематографисты вместе со всеми прогрессивными кинодеятелями мира отмечают знаменательную дату — 60-летие ленинского Декрета, положившего начало искусству кино в СССР.

Конечно, каждая национальная кинематография должна находить свои конкретные формы борьбы за передовые идеалы. Если говорить о кинематографистах тех стран, которые еще не сбросили иго неоколониализма, то основная их задача — воспитание национального самосознания народа, сплочение его в борьбе за освобождение. В странах социализма киноискусство должно развернуть на экране широкую панораму жизни и труда по созданию нового общества. Именно таково главное направление работы наших советских коллег. И мы во Вьетнаме стремимся равняться на достижения советского кино, внимательно анализируя его идейные и художественные завоевания.

Молодое революционное киноискусство Социалистической Республики Вьетнам, вдохновленное передовыми гуманистическими идеями, внесло значительный вклад в дело национально-освободительной борьбы нашего народа, в победу в священной войне против американских агрессоров, завершившейся воссоединением нашей родины. В этом нам оказывали братскую помощь кинематографисты Советского Союза.

И когда на нашу героическую землю совершили коварное нападение пекинские экспансионисты, мы снова ощутили братскую солидарность советского народа, поддержку могучего Советского государства. Эта помощь, эта поддержка послужили могучим стимулом для нашей борьбы и нашей победы над захватчиками-гегемонистами, которые решили, будто они могут распоряжаться в Юго-Восточной Азии, словно в своей фанзе. Мир стал свидетелем их позорного поражения.

Когда полчища маоистских убийц вторглись во Вьетнам, наши кинокамеры снова, как и в годы национально-освободительной войны, стали грозным оружием в борьбе с врагом. Мы действовали так, как завещал бойцам культурного фронта товарищ Хо Ши Мин. Мы были с народом на переднем крае справедливой борьбы.

Как и многие мои товарищи, режиссеры и операторы Центральной студии документальных фильмов в Ханое, я отправилась на фронт, чтобы снимать героические подвиги наших бойцов и преступления пекинских агрессоров. К этому моменту на моем счету было около тридцати документальных и хроникальных картин, посвященных в основном

детям. Но, когда пробил грозный час, я встала в строй фронтовых кинобригад, чтобы помочь защитить счастливое детство моих маленьких зрителей.

...Мы снимали на передовой, в траншеях возле дороги № 7, бок о бок с бойцами самообороны, и когда китайские вояки, рассчитывая подавить нас численным превосходством, шли в атаки под звуки боевых рожков, стрекот наших кинокамер сливался в единую симфонию с грохотом автоматных очередей наших мужественных воинов.

Китайские агрессоры полагали, что мир не узнает о злодеяниях, которые они творили на нашей земле. Они просчитались: следы этих преступлений — в снятых нами кадрах сожженных деревень, разрушенных городов, убитых женщин и детей. Зритель увидит в наших фильмах и самих «завоевателей» — уже не в зеленой военной форме, а в тех же пижамах, которые достались им по наследству от предшественников — бывших американских военнопленных.

Мы были счастливы показать в Москве наш фильм, снятый на полях сражений шестью операторами, посланными из Ханоя в провинции Каобанг, Лонгшон, Куанминь, и названный нами «Пекин: агрессия и позорное поражение».

В приветствии товарища Брежнева содержится развернутая творческая программа действий прогрессивных кинематографистов всех государств, сознающих свою ответственность за сохранение и упрочение мира на земле. Мы, вьетнамские кинематографисты, ясно понимаем важность задач, поставленных перед нами Коммунистической партией Вьетнама, самим временем, в которое мы живем. С деятелями кино братских социалистических стран нас сближает борьба за торжество идей марксизма-ленинизма, за победу социализма и построение коммунизма.

Награды XI Московского международного кинофестиваля

ЖЮРИ КОНКУРСА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ ПОСТАНОВИЛО ПРИСУДИТЬ:

Почетный Золотой приз — фильму **«Да здравствует Мексика!»** Сергея Эйзенштейна, Эдуарда Тиссэ, Григория Александрова — за выдающееся непреходящее значение для развития мирового киноискусства.

Золотой приз — фильму **«Христос остановился в Эболи»** (Италия), режиссер Франческо Рози.

Золотой приз — фильму **«7 дней в январе»** (Испания), режиссер Хуан Антонио Бардем.

Золотой приз — фильму **«Кинолюбитель»** (Польская Народная Республика), режиссер Кшиштоф Кесьлевский.

Серебряный приз — фильму **«Барьер»** (Народная Республика Болгария), режиссер Христо Христов.

Серебряный приз — фильму **«Парашурам»** (Индия), режиссер Мринал Сен.

Серебряный приз — фильму **«Взлет»** (СССР), режиссер Савва Кулиш.

Приз за лучшее исполнение женской роли — **Ясмине Хлат** (фильм «Нахля», Алжир).

Приз за лучшее исполнение женской роли — **Дейси Гранадос** (фильм «Портрет Тересы», Куба).

Приз за лучшее исполнение мужской роли — **Ульриху Тайну** (фильм «Антон-волшебник», Германская Демократическая Республика).

Приз за лучшее исполнение мужской роли — **Велимиру Бате Живоиновичу** (фильм «Момент», Социалистическая Федеративная Республика Югославия).

Специальный диплом жюри — фильму **«Только вперед!»** (Социалистическая Республика Вьетнам), режиссер Лонг Ван.

ЖЮРИ КОНКУРСА ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ ПОСТАНОВИЛО ПРИСУДИТЬ:

Золотой приз — фильму **«Шла собака по роялю»** (СССР), режиссер Владимир Грамматиков.

Серебряный приз — фильму **«Таро — сын дракона»** (Япония), режиссер Кириро Ураяма.

Серебряный приз — фильму **«Последняя скачка»** (Социалистическая Федеративная Республика Югославия), режиссер Йован Ранчич.

Серебряный приз — фильму **«Мгновения в спичечной коробке»** (Народная Республика Болгария), режиссер Мариана Евстатиева.

ЖЮРИ КОНКУРСА КОРОТКОМЕТРАЖНЫХ ФИЛЬМОВ ПОСТАНОВИЛО ПРИСУДИТЬ:

Золотой приз — фильму **«Никарагуа: свобода или смерть»** (Коста-Рика) — за волнующее отражение революционной борьбы народа Никарагуа за свободу и независимость.

Золотой приз — фильму **«Нет зла, которое длилось бы сто лет»** (Колумбия) — за яркое художественное воплощение острой социальной темы.

Серебряный приз — фильму **«Непобедимая надпись»** (Чехословакия) — за оригинальное и лаконичное воплощение на экране стихотворения Бертольта Брехта, посвященного В. И. Ленину.

Серебряный приз (поровну) — фильмам **«А все-таки она вертится»** (Народная Демократическая Республика Йемен) и **«Мишель Пеллюс»** (Канада) — за талантливое, проникновенное воплощение гуманистической темы становления человеческой личности.

Серебряный приз — фильму **«Палестинцы: право на жизнь»** (СССР) — за острый политический кинорепортаж.

Одновременно жюри отмечает выдающиеся достоинства показанного на фестивале вне конкурса фильма крупнейшего советского режиссера-документалиста Романа Кармена **«Неизвестный солдат»** из киноэпопеи «Великая Отечественная».

ПРИЗЫ И ДИПЛОМЫ ОБЩЕСТВЕННЫХ ОРГАНИЗАЦИЙ

Союз кинематографистов СССР

Призы — художественному фильму **«Только вперед!»** (СРВ); документальному фильму **«Никогда не склоняй головы»** (ФРГ); детскому фильму **«Необыкновенные приключения барона Мюнхгаузена»** (Франция). Диплом — короткометражному фильму **«История «Мегано»** (Куба).

Союз писателей СССР

Почетный диплом — художественному фильму **«Поэт и муза»** (Финляндия). Дипломы — короткометражному фильму **«Крит глазами поэтов»** (Греция); художественному фильму **«Превратности метода»** (Патриотические силы Чили).

Союз композиторов СССР

Приз — за музыку к художественному фильму «Барьер» (НРБ) композитору **Кириллу Цибулке.**

Диплом — за музыку к детскому художественному фильму «Шла собака по роялю» композитору **Алексею Рыбникову** (СССР).

Союз художников СССР

Призы — художнику фильма «Поэт и муза» **Матти Мартилла** (Финляндия); художнику кукольного детского фильма «Пряничный дедушка» **Дагмар Доубковой** (ЧССР).

Союз журналистов СССР

Приз — короткометражному фильму **«Подвиг журналиста»** (Япония).

Союз советских обществ дружбы и культурных связей с зарубежными странами

Приз — художественному фильму **«Молодой мужчина и белый кит»** (ЧССР).

Комитет по физической культуре и спорту

Призы — художественному фильму **«История Доун Фрезер»** (Австралия); детскому фильму **«Последняя скачка»** (СФРЮ).

Министерство просвещения СССР

Призы — детским фильмам **«Похищение скакуна»** (СССР), **«Окно»** (Румыния).

Комитет молодежных организаций

Призы — художественному фильму **«Разорванный флаг»** (Мексика); художественному фильму **«Дети Санчеса»** (США); короткометражному фильму **«Никарагуа: свобода или смерть»** (Коста-Рика).

Советский комитет защиты мира

Призы — художественному фильму **«7 дней в январе»** (Испания); художественному фильму **«Индеец. Ястреб»** (Канада); программе короткометражных фильмов СРВ — **«Пекин: агрессия и позорное поражение»**, **«Кампучия: земля разоренная, земля возрождаемая»**, **«Голос певицы»**; детским фильмам — **«Игра»**, **«Рапорт о положении в Ливане»** (Ирак). Дипломы — художественному фильму **«Борьба за свободу»** (Нигерия); художественному фильму **«Летающая колесница»** (Шри Ланка); художественному фильму **«Работа»** (Мали); короткометражному фильму **«Красный полумесяц Палестины»** (ООП); программе фильмов ФРГ — **«33 года спустя»** и **«Два дня в мае»**; короткометражному фильму **«Ядерный отсчет»** (ООН); короткометражному фильму **«Самые маленькие»** (Колумбия); детскому фильму **«Невидимый цветок»** (Бангладеш).

Комитет солидарности стран Азии и Африки

Призы — программе документальных фильмов НДРЙ — **«Первый съезд»**, **«А все-таки она вертится»**, **«На взлете»**, **«Десять лет»**, **«Счастливое детство»**; короткометражному фильму **«Один год и один день»** (Афганистан); короткометражному фильму **«Борьба — победа, победа — борьба»** (Эфиопия).

Комитет советских женщин

Приз — художественному фильму **«Портрет Тересы»** (Куба).

Журнал «Советский экран»

Приз — короткометражному фильму **«Кинозвезды, которых не видит зритель»** (Канада). Диплом — художественному фильму **«Небо проясняется»** (МНР).

Советский комитет за европейскую безопасность и сотрудничество

Приз — художественному фильму **«Крепость»** (ВНР).



На XI Московском международном кинофестивале приз журнала «Искусство кино» присужден фильму «Бесконечная дорога» (Бангладеш), режиссер Амзад Хоссейн.

На снимке: Амзад Хоссейн с призом и дипломом журнала «Искусство кино».

Кинематограф — учитель и воспитатель

Размышления после опубликования Постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»

Валентин Черных

Не будем страшиться риска

Каждое время требует своего осмысления. Художника может интересовать весь мир и все времена. Можно рассказать о жизни человека времен Ивана Калиты, потому что люди учатся и на своем прошлом, но главный интерес, и зрительский и читательский, все-таки в отражении современности. Тому пример наша классика — огромные пласты ее, прежде чем стать классикой, были самой жгучей современностью. Об этом свидетельствует творчество Л. Толстого и Н. Гоголя, Ф. Достоевского и А. Островского, А. Чехова и И. Тургенева, М. Горького и А. Толстого...

Ни в коем разе не хочу умалить сложностей в работе коллег, которые пишут о прошлом или снимают классику. Но лично мне кажется, что художественное исследование сегодняшней действительности — несравнимо по трудности. Делать фильм из современной жизни — всегда риск, ибо он, как правило, неожидан по результатам. Очень легко можно ошибиться, отстать или забежать вперед, чего-то не понять, в запале отстаивать точку зрения, которую уже никто не отстаивает, ставить вопросы, которые ставить еще рано. Работая на проверенном материале, все-таки, как ни говорите, имеешь больше шансов на спокойную — относительно, конечно, — жизнь...

Может быть, поэтому в искусстве существует достаточно много людей, которые предпочитают заниматься экранизациями уже созданного или создавать частные любовные истории на современном фоне. Очень часто эти люди окружены ореолом олимпийцев, мол, так уж они устроены, им не до сиюминутных страстей, они — ведь исследуют вечные человеческие проблемы. И все-таки те, кем движут в обращении к прошлому или вечному жажда спокойствия и стремление сохранить престиж, навряд ли способны одержать в творчестве истинные победы. Творчество в подлинном смысле слова, к какому материалу оно ни обращено, всегда требует бесстрашия, новаторства, умения рисковать, быть готовыми к треволнениям и схваткам в битве идей. К тому же, если опять ссылаться на классиков, ни Пушкин, ни Толстой, ни Достоевский, непревзойденные гении в исследовании «проклятых вопросов», олимпийцами не были, помимо создания произведений, они еще издавали журналы, писали статьи, сегодня это называется заниматься публицистикой, считая обязательным не только высказывать свою точку зрения, но еще и отстаивать ее. Я всегда с сожалением наблюдаю за художником, который снял, может быть, не самую удачную картину из современной жизни, получил свой набор шишек, «сделал выводы» и разумно перестроился, уйдя в тематику, которую полагают более бестревожной. Понять это можно. Художник, как и всякий человек, боится и не любит неудач. Принимать решение всегда сложно, отстаивать точку зрения, которая еще не стала общественным мнением, еще сложнее. Но ведь человеку в реальной жизни приходится принимать решения постоянно, приходится рисковать и репутацией, и служебным положением, а иногда даже и жизнью.

Сложностей и нерешенных проблем в нашей реальной жизни еще достаточно. В Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» сказано:

«С задачами, которые ставит партия перед идейно-воспитательной работой, несовместимы встречающиеся еще боязнь открыто ставить на обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, обходить нерешенные проблемы, острые вопросы,

замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни. Такой подход, склонность к парадности не помогают делу, а лишь затрудняют решение наших задач».

Это вечная проблема для художника — не только рассказать, но еще и помочь, через свой личный опыт проникнуть и реконструировать личный опыт других, чтобы убедить, настороисить, заставить задуматься, а если повезет, может быть, даже подтолкнуть к действию.

Раньше мы разделяли нашу жизнь на — «до революции» и «после», потом — «до войны» и «после войны». Сегодня перемены столь стремительны, что иногда десятилетие изменяет не только жизнь отдельного человека, но и во многом — всего общества. Меняются отношения, оценки, взгляды. Мы перестали верить специалистам широкого профиля, врачам широкого профиля, учителям, которые знают обо всем понемногу и ни о чем подробно и точно. Стал уважаем специалист в одной области или на стыке областей, ведь именно в пограничных областях науки сегодня делаются наиболее значительные открытия. Хорошо это или плохо, вопрос спорный, но это существует, и от этого никуда не денешься. Сегодня руководитель, прежде чем принять решение, прибегает к помощи и консультации экспертов и специалистов самых разных, а иногда очень узких и специфических направлений. Я сам, открывая книгу, в первую очередь ищу биографическую справку о писателе. Кто он, что видел и знает, насколько образован и какова, так сказать, его доминанта, что он знает лучше всего и насколько последовательно отстаивает.

Часто читаешь, как о писателе с восхищением пишут, что он был шофером, лесорубом, официантом, грузчиком. Это называется: «прошел большую жизненную школу». Хорошо это или плохо? Скорее все-таки хорошо, потому что учеба в любой школе не проходит бесследно. Значит, какую-то часть жизни он, как человек бывалый, знает достоверно. Я сам достаточно поездил и езжу по стране, переменил несколько профессий, и все-таки я сейчас начинаю больше ценить не бывалость и знание жизни (для писателя это должно быть само собой разумеющимся), а образованность. Потому что если необразован начинающий писатель в двадцать лет, то это его беда, если он не образован в сорок — это уже его вина. За В. Кавериным, например, стоит не только знание жизни, но и солидная филологическая подготовка, за Ю. Семеновым — профессиональное знание иностранных языков, за Ю. Крелиным — профессиональное знание медицины, за Ю. Давыдовым — профессиональное знание истории. Хотя С. Залыгин не пишет постоянно об ученых, и, наверное, Ю. Крелин мог бы писать не только о хирургах, а Ю. Давыдов мог бы написать сценарий из жизни современного заводского коллектива — профессиональное знание в определенной сфере помогает быть профессиональным и в других сферах.

Долгое время в кинодраматургии было мало сценаристов, которые профессионально интересовались бы и профессионально изучали определенную сферу жизни. Этот пробел чувствуется еще и сегодня. В кинематографе пока еще нет мощного отряда своих «деревенщиков», как в литературе, но сдвиги уже есть. Много пишут о деревне А. Макаров, В. Мережко. Из спорта пришел в кино сценарист Г. Климов. Он знает спорт, пишет о спорте, и во многом благодаря ему спорт в нашем кинематографе стал рассматриваться очень интересно.

Именно профессиональный интерес и профессиональное знание предмета принесли за последнее время успех и режиссерам и сценаристам, работающим в так называемой «производственной» теме и детско-школьном кинематографе. Здесь есть бесспорные достижения у драматургов — Г. Бокарева, А. Гельмана, А. Гребнева, Г. Полонского, С. Лунгина. Н. Рязанцева работает в кинематографе второй десяток лет, но свой самый интересный, по-моему, сценарий, она написала на школьном материале, и фильм «Чужие письма» занял одно из главных мест в режиссерском творчестве И. Авербаха.

И это совсем не случайно, что «производственная» и школьная тематика в кинематографе вызвала активный интерес зрителей и критики. Дело в том, что в сфере производственных отношений между людьми накопилось достаточно сложных проблем. Те художники,

которые попытались исследовать эти проблемы, привлекли к своим произведениям общественное внимание. Та же ситуация сложилась в сегодняшней нашей школе — проблем и противоречий тут предостаточно. И Полонский, учитель в прошлом, исследует их профессионально.

Но сегодня кинематограф берется за темы, которые трудно осуществить даже художнику, имеющему и профессиональный интерес и профессиональное знание предмета. Сегодня необходим комплексный подход. Я в этом убедился, работая над сценарием «Вкус хлеба». Как известно, идея создания фильма о целине принадлежит Госкино СССР. Постановка фильма была поручена режиссеру А. Сахарову, и одновременно была сформирована бригада сценаристов. О фильме уже достаточно писали, сценарий опубликован, читатели и зрители о нем могут составить собственное мнение, я же могу сказать сейчас, когда с момента начала работы прошло почти пять лет, что это было самое верное решение. Каждый из сценаристов, работая над общей конструкцией сценария, кроме того, разрабатывал одну из сюжетных линий и характер одного из трех главных героев фильма, став, так сказать, на время узким специалистом — по партийной работе, по проблемам почвозащитного земледелия, по работе в зоне рискованного земледелия, — потому что героев надо было помещать в реальные условия, и они должны были заниматься реальными проблемами, которые существуют еще и сегодня. О размахе сделанного на целине может сказать такой пример. За три года здесь было освоено почти 75 процентов целинных земель, американские прерии осваивались более тридцати лет, а у нас в России черноземное Причерноморье — более 50 лет. Три года урожаев на целине практически окупили вложенные в ее освоение средства.

Сценарий писался сразу для четырех фильмов. Очень многое сделал А. Лапшин. У него всегда был интерес к современной теме, он успешно работал над ситуациями неординарными, создавая незаурядные характеры. К тому же у него была своя методика сбора материала. Если он писал сценарий о метростроевцах, то становился метростроевцем, если писал о таможне, то неделями ходил туда, как на работу. Мы все разъехались по целине, и началось детальное изучение материала. Всю работу координировал А. Сахаров, который к моменту создания сценарной бригады уже больше года изучал целинную проблему, выезжал в Казахстан и был подготовлен больше нас. Сложность заключалась в том, что, хоть мы собирали материал об истории освоения целины, эта история была чрезвычайно близкой. Живы и работают в полную силу первоцелинники, они-то ведь живые свидетели и участники истории, да и вообще к освоению целины имели отношение миллионы людей: студенты многих вузов страны летом выезжали на уборку, рабочие вставали на ударные вахты, изготовляя технику для целины, поэтому мы особенно волновались, когда привезли в Алма-Ату готовый фильм и показали его целинникам в дни празднования 25-летия начала освоения целины.

Очень помог нам выход книги Л. И. Брежнева «Целина». По ней мы сверяли точность нашей работы, глубина и откровенность написанного Леонидом Ильичом были для нас главным аргументом в отстаивании тех или иных проблем, поднятых в фильме.

Опыт работы над «Вкусом хлеба» и «Сибириадой» доказывает, что сегодня кинематограф в состоянии решить любые сложные задачи, которые раньше были под силу только литературе.

Конечно, создание фильма было и будет проблемой творческой, но сегодня создание фильма — еще и проблема управленческая. Без помощи ЦК Компартии Казахстана, без координационных усилий Госкино СССР, без содействия целинных обкомов партии, консультаций Госплана и ВАСХНИЛ многое просто могло бы не получиться.

Уходит время, когда автору нужны были только пачка бумаги, пузырек чернил, вдохновение и время. Сегодня каждый сценарий, как и любая кардинальная постановка вопроса, требует значительно больше времени и для сбора материала, и для его осмысления, и для консультации со специалистами.

Думаю, что за последние годы работа в кинематографе вообще значительно усложнилась. В тридцатые годы «Чапаева», «Богатую невесту», «Трактористов» шли смотреть все. И почти всем нравилось. Сегодня у нас нет единого зрителя, и это надо учитывать в работе.

В Постановлении ЦК партии сказано:

«Охватить идейным влиянием все группы молодежи, воспитывать ее на революционных, боевых и трудовых традициях партии и народа в духе коммунистической морали. Учитывать при этом запросы молодежи, возрастающий уровень ее образования и профессиональной подготовки».

Я бы хотел выделить понятие «группы молодежи». Эти группы есть. У них свои запросы, свои понятия о ценности тех или иных критериев. Несколько лет назад достигло пика увлечение музыкальными ансамблями, и вообще музыка стала одной из составных в жизни молодежи. Среди первых это заметил С. Лунгин и написал сценарий «Розыгрыш». Но сценарий несколько лет не мог найти режиссера. Этот сценарий, поставленный В. Меньшовым уже на определенном спаде увлечения музыкальными ансамблями, все равно вызвал огромный интерес среди молодежи.

Недавно я был в Дубне и разговорился с работником дубненского Дворца культуры. Оказалось, что иные фильмы вполне уважаемых наших киномастеров буквально проваливаются в дубненском прокате. Конечно, в Дубне в основном специфический зритель — ученые, и хотя это люди разных возрастных групп, их объединяет одно: они не хотят смотреть среднюю продукцию. Чтобы фильм заинтересовал здесь аудиторию, он должен чем-то выделяться.

«Комсомольская правда» ежегодно проводит анкетирование зрителей и подсчитывает, какой фильм какое место занимает у зрителей. Выясняется, что зритель — не всегда самый объективный судья. Часто он проходит мимо значительных произведений кино (эта значительность выявляется только со временем), но тем не менее ясно одно: фильмы — лидеры года почти всегда чем-то интересны и не оставляют зрителя равнодушным. Чаще всего фильм интересен поднятой реальной проблемой.

С писателем Александром Бориным мы написали сценарий о «пробивном человеке», потому что сегодня «пробивной человек» начинает формироваться как тип и становится определенным явлением в нашей жизни. Только какой знак у этого явления? Положительное оно или отрицательное? А если и положительное и отрицательное одновременно? Да, однозначно ответить на это сегодня почти невозможно. Потребность общества в энергичных, предприимчивых людях была всегда и всегда будет. Даже в самом организованном обществе для личной инициативы останется простор. Но...

В сценарии мы попытались рассмотреть явление: «пробивной человек» на государственном предприятии». Наш герой, главный инженер автобазы, всеми правдами и неправдами наладил дело, работая в основном по системе «ЗИС» — знакомства и связи. Пока он был на небольшом предприятии, он мог договориться, чтобы его автобазе делали услуги, которые не делали другим, но когда он перешел в управление и стал отвечать за несколько автобаз, выяснилось, что можно договориться с одним, с двумя, а с десятками людей договориться невозможно, нужна более эффективная и узаконенная система руководства.

Но мы не старались уничтожить своего героя. Ведь он был энергичным, изобретательным, инициативным, изворотливым даже, он не боялся брать на себя ответственность в интересах дела. Мы хотели рассмотреть и положительные и отрицательные качества этого характера, ведь нашему обществу нужны предприимчивые люди. На XXV съезде КПСС А. Н. Косыгин говорил: «В совершенствовании хозяйственного механизма партия всегда отводила главную роль развитию инициативы и социалистической предприимчивости хозяйственных кадров. Активное использование новых научных и технических решений, передовых приемов организации труда и управления, творческий поиск резервов производства, внимательный учет изменяющихся потребностей и спроса — вот что требуется от современного советского хозяйственника».

Нас поддержало Госкино СССР, но уже в процессе съемок испугалась Киностудия имени А. Довженко. Сценарий начали выправлять, острые углы сглаживать, стали даже переписывать диалоги без согласия и уведомления авторов. Фильм снимал молодой режиссер. Он растерялся — все-таки первая постановка, и стал выполнять все указания, даже самые противоречивые, забыв, что режиссер в первую очередь несет ответственность за художественное воплощение образов. В результате — экранная неудача. Фильм мог бы вызвать споры, заставить задуматься над неоднозначным явлением, но в нынешнем виде не вызовет, не заставит, потому что сейчас фильм говорит, что пробивные люди — это люди плохие, и их ждет крах... Вряд ли стоило огород городить, чтобы доказывать эту истину, которая сегодня совсем не такая уж однозначная. Можно ликвидировать дефицит в производстве холодильников, телевизоров, стиральных и швейных машин, что мы сделали довольно быстро и успешно, но если наметится дефицит в энергичных, предприимчивых людях — ликвидировать этот дефицит будет значительно сложнее.

Кое-кто может возразить, что эти хозяйственные проблемы не для кино. Я думаю, что все проблемы могут ставиться и решаться в кино, потому что если рождается новый характер в новых ситуациях — это уже повод для кинематографического исследования. Я думаю, что надо когда-нибудь попробовать смоделировать художественными способами типические ситуации какой-то сложной проблемы, поместить в них сложившиеся характеры и предложить для размышления и дискуссии зрителям, а потом, может быть, для обсуждения работникам Госплана и Совмина. Я знаю, такого еще не было, но, может быть, настанет такой момент, когда в Постановлении ЦК и Совмина будет ссылка на фильм, который внес свой весомый вклад в решение сложной для нашего общества проблемы. Думаю, что создатели такого фильма были бы счастливейшими людьми.

Сейчас мы с А. Бориным заканчиваем новый сценарий, который ориентировочно назван «О человеке, который закрыл город»... Это история прежде всего о людях и о пожаре в пансионате на берегу моря. Любая катастрофа — чрезвычайное происшествие, непорядок, а это уже драматургическая ситуация. В наше время — тем более.

Если раньше горел пятиэтажный дом, потушить его в общем-то не составляло труда, сейчас, когда мы строим гигантские здания, хотя мы их и не называем небоскребами, пожар — это уже проблема сложнейшая, кстати, не только для нас, а вообще это проблема мировая, так же, как мировой проблемой является появление супертанкеров, а мы знаем, что получается, когда такой супертанкер терпит аварию.

В разных странах катастрофы могут быть одинаковыми, но причины почти всегда разные. Невероятно, скажем, представить у нас ситуацию, которую рассматривают американские кинематографисты в фильме «Китайский синдром». Чтобы наш руководитель только потому, что теряются прибыли, пошел бы на обман, поставил под угрозу жизни людей, представить нельзя.

У нас уже давно стало законом, что интересы людей выше всех прибылей. Но у нас тоже пока существует карьеризм, наплевательство на взятые обязательства, замазывание недостатков, недисциплинированность, круговая порука, действует механизм связей, который помогает скрыть некомпетентность и безынициативность. В сегодняшних усложнившихся условиях жизни меняется человеческий характер, и этот характер требует особенно пристального внимания. Катастрофа для нас в сценарии не самоцель, это скорее повод, который дает возможность не только исследовать причины, по которым люди поступали так или иначе, а главным образом дает возможность исследовать современные характеры во всей их глубине и противоречивости. Это исследование влечет за собою выход к некоторым острым и сложным, настоятельно требующим художественного осмысления проблемам и коллизиям нашей жизни.

Что получится в итоге, предполагать еще рано. Хочется думать, что на следующих этапах на сей раз не проявится свойственная некоторым товарищам привычка сглаживать ост-

рые углы, выправлять и подправлять — одна из существенных причин появления средних, никому не нужных фильмов.

В Постановлении «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» сказано: «...всегда следует помнить, что ослабление внимания к освещению актуальных проблем, недостаточная оперативность, вопросы, оставленные без ответа, выгодны лишь нашему классовому противнику».

Вот пример подлинно партийной постановки задачи. Задачи важной и непростой. Ведь для того, чтобы дать читателю или зрителю ответ на тот или иной вопрос, выдвинутый жизнью, необходимо углубиться в суть проблемы, изучить ее досконально, понять общественную перспективу ее решения. Только так и можно работать в сфере современной темы. Уступать здесь плацдарм мы, советские художники, не имеем права.

Гавриил Егиазаров

Без компромиссов

Всякий раз, когда я встречаюсь с людьми на глубоком Севере, в Надыме, или в просоленной морскими ветрами Одессе, на бескрайних просторах Тюмени или в уральской столице Свердловске, я вижу их неистребимый интерес к кинематографу. Поздно вечером, после второй смены, они идут посмотреть привезенный нами фильм или встают утром — идут в кино, а потом на работу. Но не только благодарность и любовь можно прочитать в их глазах — надежду, ожидание.

Какие же именно фильмы нужно создавать, чтобы не обмануть их чаяния, чтобы быть достойным этого внимания, этой любви, веры в то, что кино поможет им жить и работать?

Я думаю, сейчас в кинематографе уже мало просто называть, обозначать проблемы, надо пытаться объяснять их природу, их истоки, а также предвидеть возможные последствия их развития.

Знаменитый писатель-фантаст Артур Кларк опубликовал в недалеком прошлом научное исследование — прогноз на ближайшие сто лет. В нем он предположил, что уже в 1980—1990 годы человечество будет пользоваться энергией термоядерного синтеза, создаст искусственный разум, а к 2000 году найдут во вселенной иную цивилизацию. Прогнозировать, опираясь на знания и обладая даром научного предвидения, как показывает история, всегда было полезно. В таком деле даже приблизительный результат — поистине триумфальная победа.

Кино, как никакое другое искусство, способно быть мобильным, чутко реагировать на все происходящее вокруг. Оно обладает силой и влиянием, сравнимыми по воздействию на массы только с телевидением — самым мощным кентавром науки и искусства. Использовать потенциальные возможности, заложенные изначально в природе кино, — задача не будущего, а сегодняшнего дня, наш гражданский, художнический долг.

В практической нашей работе через пласт подлинной драматургии нет-нет да и пробивается иллюстративность, вытекающая из тенденции упрощать актуальный материал, замыкая его в рамки изолированного факта, уходя от глубокого художественного осмысления в контексте действительности. Мы забываем при этом, что кино далеко от жанра газетного репортажа, что его стихия — образность, художественное осмысление темы. Коль скоро мы проникаем в жизнь с художественной целью, мы должны рассматривать ее во Времени, развертывать ее как в прошлое, так и в будущее. Такое триединство — непременное условие историзма в подходе к любым явлениям мира. А без историзма невозможно обрести точную идейно-художественную позицию, которая позволит приблизиться к сложным явлениям и тенденциям действительности и постараться передать дух времени, в котором мы реально живем. Может быть, что это самая трудная задача, когда-либо стоявшая перед искусством.

К крайности упрощения примыкает другая крайность — форсирование проблемы, которое мы часто наблюдаем в фильмах производствен-

ной тематики. Такое нетерпение скорей ее решить, педалирование интриги за счет драматургии наносит ущерб их художественной ткани, иными словами, качеству. Художники спешат! Успеть бы, проблем-то много... Иногда возникает иллюзия, что ты не успеваешь за жизнью. Может быть, это и не иллюзия. Может, и правда, не успеваешь. Тогда что же делать: устремиться на охват неудержимо расширяющегося горизонта науки, техники, производства и комплекса возникающих в связи с этим проблем, или идти вглубь, осмысливая сотую, может быть, тысячную долю этого процесса?

Последнее время мне приходилось бывать на наших ударных, поистине грандиозных стройках. В них прежде всего поражает масштаб. Охватить, к примеру, события БАМа, как единой стройки, необычайно трудно. КамАЗ расположился на площади общей сложностью 100 квадратных километров. Как передать размах такого производства? Любая снятая картина неизбежно превращается в эпизод, ибо представляет лишь клеточку гигантского организма. Сделав такую картину, чувствуешь, что она уже прошлое, а жизнь ушла вперед — попробуй, догони!

Но догонять, мне кажется, никого не надо. Проблем много: и производственных и нравственных, более того, поскольку решают их живые люди, проблемы эти все нравственны по большому счету. Вот увидеть их в поступательном развитии и воплотить в художественную ткань фильма так, чтобы дать зрителю не только понять умом, но еще и почувствовать сердцем жизнь и ее героев, — вот проблема, которую требуется решать художнику сегодня, сейчас, и я думаю, в обозримом будущем она останется актуальной.

В настоящее время я приступаю к съемкам двухсерийного фильма «Коней на переправе не меняют» по сценарию Н. Мельникова, А. Мишарина и при моем участии. Это будет фильм как раз о КамАЗе, о комплексном строительстве, о молодежи, о новых производственных отношениях. Все мы, участники работы, хорошо понимаем, что производственные проблемы в наши дни неотделимы от нравственных, этических, что они завязаны в тугой узел причин и следствий.

Задачи развития советской кинематографии, во всем сложнейшем комплексе идейных, творческих, организационных, технических аспектов, на протяжении ряда лет стоят в центре внимания партии и правительства. Это внимание и забота воодушевляют нас, работников кино, дают нам новые стимулы к деятельности. Новым важнейшим партийным документом, адресованным и нам, деятелям искусства, среди них и кино, стало майское (1979 г.) Постановление Центрального Комитета КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы». Постановление это — подлинно научная всеобъемлющая программа действий для всех бойцов идеологического фронта, для каждого из полков советской армии искусства.

Постановление ЦК партии прежде всего нацеливает нас на высокую идейную и художественную эффективность произведений во всех слоях и группах зрителей. Для этого необходимо держать руку на пульсе времени, изучать своего зрителя, в работе над каждым фильмом точно знать, кому он предназначен.

Сердцем и умом мы принимаем справедливый упрек партии в том, что качество нашей работы не всегда отвечает возросшему образовательному и культурному уровню советских людей.

Наше киноискусство, наши фильмы, какую бы тему они ни поднимали, в каком жанре ни были бы сделаны, должны открывать людям новые горизонты, заставляя их глубже заглянуть в самих себя, помогая понять и почувствовать красоту мира и человека в нем, величие наших коммунистических идеалов.

Владимир Ильич Ленин обращал внимание на то, что государство сильно сознательностью масс, что неуклонное повышение сознательности, активности народа — база, важное содержание партийной работы.

В Постановлении Центрального Комитета партии мне особенно дорога мысль о том, что советский человек должен ясно сознавать общественную значимость своего личного участия в той громадной созидательной работе, которая

ведется в нашей стране по выполнению народнохозяйственных планов и ускорению научно-технического прогресса. Какую я лично могу принести пользу как художник — вот вопрос, который возникает в этой связи.

Имеет прямое отношение к художественному творчеству и задача конкретности пропаганды и агитации, ее связи с жизнью. Понять, ощутить самому и донести до зрителя правду жизни.

Это можно сделать, только создав точные образы героев, конкретные и правдивые жизненные ситуации. В экранных героях мне всегда был близок народный характер. Я искал его в Федоре Рожнове, механике зернотока из фильма «От зари до зари», в генерале Бессонове из «Горячего снега», в Клавдии Шишкиной из «Портрета с дождем». Это все люди большой души, душевной щедрости и самоотдачи.

Жизненные ситуации, в которые они попадают, проявляют их человеческий талант. От конкретности и правдивости этих, порой предельно острых нравственных ситуаций зависит правдивость образа. Нужно искать истоки характера героя в биографии страны и народа, в реальности повседневной жизни.

Искусству нашему должно смелее, на широком фронте вторгаться в современность, поднимая на пъедестал все передовое и прекрасное, решительно, бескомпромиссно сражаясь с тем, что отжило и путается под ногами — со всеми пережитками старого на том или ином участке реальности. Маяком, который всегда светит, воплощая в себе надежду, осталась для меня картина Александра Петровича Довженко и Юлии Солнцевой «Поэма о море», над которой я работал еще будучи оператором. Глубиной вторжения в жизнь, свойственной этой замечательной ленте, я неизменно измеряю свое творчество, и мне особенно приятно, что эту задачу партия акцентирует и в Постановлении. Такие наши фильмы, как «Премия», «Старые стены», «Самый жаркий месяц», «Обратная связь», «Собственное мнение», я думаю, успешно развивают наступление на существеннейшем направлении искусства — в художественном исследовании жгучих проблем современности.

Единство теории и практики, слова и дела — одно из замечательных качеств нашей партии, ее важнейший принцип. Это целиком относится и к идеологической, политико-воспитательной работе, которая строится в неразрывной связи с жизнью, развитием экономики и культуры. Первостепенно важная, на мой взгляд, мысль Постановления заключается в том, что знание революционной теории, политики партии должно превращаться у советских людей в активную жизненную позицию.

В далеком северном Надыме я познакомился с молодыми строителями, для которых активная позиция выражалась не только в том, что и где они строят, но и в том, для каких людей они трудятся. У них прочно вошло в жизнь понятие «надымский характер». Ставить фильмы о таких людях — наш долг художников.

Этот долг заключается еще и в том, чтобы не сглаживать конфликты, принципиально подходить к вопросам практики производства, если в основе кинофильма лежит производственная тема, оперативно реагировать на возникающие в жизни проблемы. Бывает, сценарий хороший, а картины нет. Конечно, многое зависит от обстоятельств, но от них не зависит главное — идейная позиция. Тут компромисс невозможен, на наших, партийных идейных позициях нужно стоять прочно, сражаться, отстаивая их, как на войне.

А на войне никто не мог оценить себя дороже, чем он сто́ит. В мирной жизни есть еще люди, и их, к сожалению, немало, для которых «возможны варианты», но в этом случае не приходится говорить о принципиальной позиции, о долге и прочих высоких человеческих ценностях. Вот почему мне так дорог мой герой Федор Рожнов из «От зари до зари», фронтовик, уралец, ветеран стрелковой дивизии, простой русский человек, который свою цельность нравственную чистоту пронес через всю войну. С этим духовным богатством он живет, трудится и в послевоенные годы, оставаясь скромным человеком, но человеком героического духа. Именно с этой стороны открывается мне личность и другой моей героини, которую я очень люблю, — Клавдии Шишкиной из «Портрета с дождем» — женщины, живущей по за-

конам сердца, открытого людям. Она продолжает как бы тему Федора Рожнова о несгибаемой нравственной силе человеческой души. Их объединяет многое, но главное в этих героях — потребность творить добро, творить его бескорыстно.

Забота о человеке-труженике, которой проникнуты все постановления и решения партии, как и настоящее Постановление «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», рождают самые добрые чувства в сердцах миллионов людей, а нет ничего дороже ответного чувства.

Этот душевный порыв многих людей я испытал лично, во время съемок фильма «Горячий снег» в Сибирском военном округе, когда каждое утро, бывало, в сорокаградусный мороз приходили на съемку не только участники фильма, актеры, а и солдаты и офицеры, с желанием выполнить свой не солдатский — человеческий долг перед прошлым, перед будущим, перед искусством. И каждое утро я вставал и шел на съемку с одним чувством: быть достойным этого порыва. Когда я приехал на Урал с уже готовой картиной «Горячий снег», у меня завязалась крепкая дружба с ветеранами-уральцами. Они приносили мне свои фронтовые дневники, документы, делились воспоминаниями. «Может быть, вам пригодится в будущем...» — говорили они. Это было перед картиной «От зари от зари». Вот это ответное человеческое чувство, как одно громадное сердце, согревает меня, придает силы, обязывает всякий раз вновь учиться у жизни и трудиться по-новому, иначе, чем вчера, а завтра — иначе, чем сегодня.

Расим Оджагов

Не сглаживая остроту проблемы

Постановление ЦК партии «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» — документ, обращенный к миллионам людей, ко всему народу. Но каждый ищет в нем свое и созвучное своей жизни, пытается найти ответы на лично его волнующие вопросы. И мне кажется, что нам, кинематографистам, должны быть особенно дороги те строки Постановления, где говорится о том, что «с задачами, которые партия ставит перед идейно-воспитательной работой, несовместимы встречающиеся еще боязнь открыто ставить на обсуждение актуальные вопросы нашей общественной жизни, тенденция сглаживать, обходить нерешенные проблемы, острые вопросы, замалчивать недостатки и трудности, существующие в реальной жизни...»

Каждый честный художник по мере своих сил и возможностей стремится рассказать правду о жизни народа, о проблемах, которые приходится нам всем решать. И отрадно, когда твои стремления совпадают с общими усилиями, находят поддержку в таком исторической важности документе, как Постановление партии.

В последние годы в Азербайджане идет активная борьба за оздоровление нравственного климата в республике. Уже сделано немало, и определенный вклад в эти успехи внесен искусством, в том числе кинематографом. Появилось несколько картин, где с большой мерой откровенности, с искренней болью и волнением рассказывается о тех явлениях нашей жизни, которые обычно умалчивались. Надо сказать, что появление каждого острого, поднимающего серьезные проблемы фильма — процесс непростой, даже когда стремления авторов совпадают с неким общим курсом идеологической работы.

Ибо судьба фильма зависит от конкретных людей, той меры ответственности, которую они решаются на себя взять. Многое из того, что эти люди считают возможным и допустимым в проблемной газетной статье, например, не приемлется ими же на экране. Это связано, мне кажется, с еще бытующей точкой зрения на кинематограф как на средство развлечения и отвлечения от повседневных жизненных забот и проблем. И огромное значение Постановления Центрального Комитета партии для нас, кинематографистов, состоит еще и в том, что оно, несомненно, стимулирует гражданскую активность творческих работников, помогает в создании фильмов, посвященных

актуальным, самым острым проблемам нашей действительности.

Буду рад, если картину, работу над которой я недавно закончил, в какой-то мере можно будет отнести именно к этой категории советских фильмов. Сценарий фильма «Допрос», опубликованный в «Альманахе киносценариев» за 1978 год, написан Рустамом Ибрагимбековым, творчество которого, в каких бы жанрах он ни выступал, всегда тяготеет к глубокой разработке общественно-социальных и нравственных проблем современности. Не изменил он себе и здесь.

Должен признаться, что многие, и в том числе Александр Калягин, которого мы общими усилиями убедили сыграть главную роль в фильме, не очень верили в возможность постановки такого сценария — очень уж непривычно откровенным казалось в нем многое. Сейчас, когда фильм закончен и по общему убеждению это одна из лучших ролей Калягина, я еще и еще раз радуюсь тому, что главную роль в фильме сыграл именно Калягин, потому что он принес в картину нечто большее, чем просто высокий профессионализм. По его собственному выражению, работа в нашем фильме была для него как бы выполнением гражданского долга.

Нечто похожее испытали и другие члены съемочной группы. «Допрос» — мой четвертый фильм, и если для кого-то ничего удивительного в том ощущении на съемочной площадке, когда работа становится для всех неким гражданским актом, нет, то мне, как режиссеру, все еще набирающемуся опыта, показалось, что такое самочувствие есть одно из непременных условий творчества. Мне очень дороги дни и месяцы, проведенные в коллективе единомышленников (что в кино бывает нечасто): в нашей съемочной группе каждый, независимо от выполняемой функции, стремился выложиться до конца, ибо этого требовал его гражданский, человеческий и профессиональный категорический императив.

Надеюсь, что такого состояния и у себя и у своих товарищей мне удастся добиться и в новой работе.

Тем более что, к нашему удовольствию, довольно основательные предпосылки для этого есть — сценарий для нас пишет опять Рустам Ибрагимбеков, и история, которая положена в его основу, требует от реализаторов достаточно высокой меры гражданского мужества и ответственности.

Это будет третья картина, которую я сниму по сценарию писателя, поклонником творчества которого многие годы являюсь, и буду рад, если сотрудничество наше продолжится и в будущем. Мне кажется, мы хорошо понимаем друг друга, у нас много общих «болевых» точек, а это бывает нечасто — хорошего сценариста-единомышленника найти порой труднее, чем хорошую жену.

Как особенно важные воспринимаю я те строки Постановления ЦК КПСС, где говорится о том, что «большим недостатком, существенно снижающим эффективность воздействия воспитательной работы на сознание и чувства людей, являются нередко встречающиеся формализм, склонность к словесной трескотне, всякого рода пропагандистским штампам...».

Мне кажется, нет, я в этом уверен, что этот упрек в полной мере должны отнести к себе и мы, кинематографисты. Поиск новых выразительных средств, стремление разнообразить язык повествования, умение сложное выразить просто и эмоционально, индивидуализация авторского почерка — обязательное условие развития всего кинематографа, а нашего, азербайджанского, — в особенности, так как одним из самых уязвимых мест в нем является однообразие формы, похожесть фильмов, независимо от их содержания и жанра.

Баку

А. Плахов

Человек перед лицом истории

Разговоры о политическом кинематографе ведутся на страницах мировой прессы уже второе десятилетие. Термин «политическое кино» доказал свое право на существование, но в то же время выявил некоторую недостаточность, расплывчатость. Потребовались разграничения, уточнения, появилась необходимость как-то классифицировать модели политического кино.

Многое помогли прояснить экскурсы в прошлое. Объективный взгляд не мог не признать, что истоки политического кино следует искать не в Италии 60-х годов и не во Франции периода Народного фронта, а еще раньше — в революционных исканиях молодого советского киноискусства, породивших шедевры Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко.

И все же совсем не случайно, что и сам термин, и феномен политического кино охватили столь большую сферу кинематографа, перешагнули национальные границы именно в наши дни, когда усложнились идеологические и политические процессы, когда резко возросло самосознание широких масс, когда особенно тесной стала связь между судьбой отдельного человека и судьбами мира, планеты.

Сегодня очевидно, что дело не в четко ограниченном жанре или определенном типе конфликта, не в каких-то формальных признаках, которые всегда подвижны. Дело в том, что политизация кинематографа — искусства наиболее массового, зрелищно активного, воздействующего и на разум, и на эмоции, — является фактом, симптомом, закономерностью современного кинопроцесса. Политически ангажированный, общественно активный экран остается тем стержнем, который объединяет сегодня разрозненные ветви кинематографических школ, индивидуальных стилей. Глубина и серьезность социального мышления, острота и смелость политических диагнозов дают общий знаменатель для сопоставления последних работ в кинематографе Бунюэля и Феллини, Ренэ и Копполы, Брессона и Антониони, Рози и Бертолуччи. Но если и отойти от обоймы столь знаменитых имен, взять любую «среднюю» картину, поставленную в Европе, Азии или Латинской Америке, — очевидно, степень ее интереса определяется прежде всего общественной зоркостью авторов, их умением художественно анализировать социальные конфликты и делать на их основе общезначимые выводы.

Сказанное имеет прямое отношение и к нынешнему состоянию отечественного кинематографа. В нем, как и прежде, сильны революционные традиции социально активного, в подлинном смысле политического кино довоенных десятилетий. Но для него принципиально важен также параллельный и последующий опыты, которые во многом обогатило и развило представление о том, как соотносятся экран и общественные процессы. Углубленное психологическое исследование характера, миропонимания и нравственной жизни современного человека органично вошло в арсенал политического фильма, не противореча его идейным задачам, но обогащая инструментарий социального и художественного анализа. Взаимопроникновение средств игрового и документального кино создало предпосылки для более объективного постижения действительности во всей ее противоречивой многогранности, без упрощений и схематизма.

Сегодняшний политический фильм существует и развивается у нас на довольно сложном историческом и политическом фоне, в условиях жанрово-тематического и стилевого разнообразия, характеризующего советское киноискусство. В широком смысле идейно-политическая направленность художественного поиска определяет весь наш кинопроцесс, прямо или косвенно отражающий социальные аспекты действительности. И все же было бы ошибкой ограничиться таким общим заключением, остановиться перед естественно возникающим вопросом, на каких участках политизация кинематографа протекает более явно, а главное — более эффективно. Ведь не сек-

рет, что пристальное (само по себе оправданное) внимание к частной жизни, к внутреннему миру личности не всегда приводит к значительным художественным результатам, а порой косвенно способствует увлечению малосодержательными коллизиями, распространению сюжетной вторичности, сужению социального взгляда. И это в то время, когда повсеместно так велик интерес к большим событиям века, к драматическим столкновениям, происходящим в самых дальних точках планеты, но живо волнующим нас. Вьетнам и Чили, Испания и Ангола, Иран и Никарагуа — всюду не прекращается борьба старого и нового, прогресса и реакции, всюду человек поставлен в трудную ситуацию социального и нравственного выбора.

Было бы, конечно, неверно сводить общественный пафос нашего искусства к разработке международной политической тематики. Тем более что и отечественная история, и сегодняшний день страны дают богатейший материал для социальных обобщений, для серьезной работы публициста и художника. В то же время нельзя признать нормальным тот факт, что наше художественное кино еще очень робко подступает к сюжетам, подсказываемым вчерашней и сегодняшней политической хроникой мира, непосредственно отражающим важнейшие события, конфликты нашей эпохи в масштабе международном.

Вот почему столь большой и устойчивый интерес вызывает у нас и у друзей советского кино за рубежом творчество художника, последовательно и упорно ведущего работу именно в этом направлении — в направлении искусства граждански активного, серьезно и заинтересованно осмысляющего то, что происходит в мире на наших глазах. Таким партийным художником с высоким чувством ответственности за все, что делается вокруг нас, зарекомендовал себя Витаутас Жалакявичус с первых же своих картин. Таким он предстает и сегодня в новой, уже отмеченной фестивальными наградами и интересом зрителя, художественной киноленте «Кентавры».

Творческий опыт Жалакявичуса, в каких бы аспектах его ни рассматривать, характеризуется устойчивостью жанровых и тематических увлечений, без труда узнаваемым присутствием сквозных идейных мотивов. Эта же черта — постоянство — отзывается даже в привязанности к одним и тем же актерам, к определенному типу актера вообще. Главное же — режиссер обладает счастливой способностью неизменно выходить на общественно важные темы и направления, привнося в них необходимый заряд творческой увлеченности, решая их на высоком уровне профессионального мастерства. В нашей художественной памяти запечатлелась лучшая работа Жалакявичуса «Никто не хотел умирать», в которой не только были опробованы и художественно обоснованы приемы остросюжетного кино, но и благодаря которой уже тогда, в середине 60-х годов, наш кинематограф дал образец серьезной кинодрамы, обращенной к трудным этапам недавней истории. Истории отечественной, знакомой режиссеру в том числе и по личному опыту.

Если в дальнейшем Жалакявичус обнаружил новое, в чем-то неожиданное качество, это качество можно квалифицировать как отстранение от историко-культурной традиции, которая сформировала художника и с которой, казалось, он был накрепко связан. Оно ощутимо и в снятой по мотивам повести Фридриха Дюрренматта картине «Авария», и в трех фильмах, действие которых связано с Латинской Америкой. Получившая широкую известность работа Жалакявичуса «Это сладкое слово — свобода!» и гораздо менее популярная телевизионная лента «Вся правда о Колумбе» — обе могут быть с известным основанием рассмотрены как модели, отчетливо выявляющие аспекты общечеловеческой и остриполитической проблематики, которые неизменно вдохновляют режиссера. «Люди хотят жить как люди и не боятся терпеть ради этого», — как, несколько стесняясь неизбежности общих фраз, сказал Жалакявичус в одном из недавно опубликованных интервью. Желанность и эфемерность свободы, подвижничество и предательство, безысходность отступничества и выстраданный стоицизм, цена достигнутого и цена утраченного — вот круг

самых общих понятий, которые разрабатываются и выстраиваются у Жалакявичуса то с парадоксальностью притчи, то с напряженной жесткостью и конкретностью остросюжетного повествования.

Но при этом они, вполне общие понятия, не уходят в туман абстракций, не становятся аморфными. Наоборот, прочитываются сугубо злободневно, тенденциозно политически, вписываются в тот сложный реальный мир, где прогресс пробивает себе дорогу не только через заслоны реакции, но и сквозь соблазны неучастия, нейтралитета, компромисса.

В этом, главном, смысле Жалакявичус остается верен себе — от первого фильма до пока что последнего.

Линия творческих исканий режиссера проходит там, где граничат материал публициста и сфера художника-психолога, где сопрягаются судьба человека и судьба идеи, где находят друг в друге поддержку факт и вымысел, где, наконец, проблемность и серьезность не исключают увлекательной зрелищности. На этом рубеже постоянно идут поиски, и Жалакявичус — один из тех, кто ищет наиболее активно. «Вариант Жалакявичуса» не эксплуатирует однажды найденное соотношение составляющих компонентов, которые постоянно находятся в движении. На сегодняшний день это движение привело режиссера к такому фильму, как «Кентавры».

Появление этой новой, созданной в интернациональном содружестве, картины — событие незаурядное для всего советского кинематографа.

Фильм отличается открытой публицистической направленностью, остротой проблематики, смелостью художественных решений. И может быть, в силу присущего ему духа эксперимента, новаторства, отличается еще и значительной сложностью как на идейно-философском, так и на эстетическом уровне. Вот эту-то сложность, неординарность произведения нам и хотелось бы раскрыть, памятуя о том, что сама возможность такого разговора свидетельствует об определенном уровне зрелости, достигнутом на сегодняшний день советским политическим кино.

Не просто реконструкция

Фильм Жалакявичуса возник на пересечении нескольких тенденций современного кино, шире — всего современного искусства. В нем можно усмотреть также философские и художественные мотивы, скорее характерные для более ранних этапов культуры, но осмысленные и воплощенные иначе. Наконец, есть все основания рассматривать картину как «личный» творческий акт ее создателя, давно болеющего теми жизненными проблемами, которые в «Кентаврах» получили и наибольшую остроту, и наибольшую спорность художественной трактовки.

Мысли, рождаемые фильмом, многопланововы, что соответствует разным пластам воплотившейся в нем реальности. Первый пласт обозначен первыми же, вступительными, кадрами, стилизованными под хронику политических событий в неназванной латиноамериканской стране. Под неназванной страной угадывается Чили 1970—1973 годов, а в коротких, звучащих по-испански интервью Президента, непроизвольно соотносимого с Сальвадором Альенде, зафиксированы важнейшие вехи в истории «чилийского эксперимента»: победа Народного единства, первые демократические преобразования, заговор реакции и экономический кризис, разногласия в лагере левых сил...

И все же «документированный» пролог фильма не подлинная чилийская хроника, от использования которой Жалакявичус неспроста здесь отказался (в других эпизодах и в другом качестве хроника все же вошла в фильм, но словесные ссылки на Чили принципиально отсутствуют). Правда, функции пролога и отношения его с самой картиной традиционны: он призван вписать экранную реальность в жизненный, документальный контекст. Но само понимание действительности, «документальности» претерпевает существенную метаморфозу. Если то, что последует за прологом, — реконструкция подлинных событий, следовательно, во вступительных кадрах режиссер дерзнул на создание «большей реальности, чем сама реальность»? Ну а если пролог — всего лишь искусная стилизация, то

какая степень условности ждет нас за его пределами?

Наверное, с этих вопросов фильм и начинает разворачиваться в нашем сознании. Но пока до их полного уяснения далеко, и мы продолжаем по инерции следовать логике фактов, известных по многочисленным свидетельствам, журналистским эссе, исследованиям. Продолжаем сопоставлять сюжетные коллизии фильма с развернувшейся на глазах современников политической, а в конечном итоге человеческой драмой. Пока не начинаем понимать, что у подобного сопоставления есть не только свои веские мотивы, но и свои границы, даже противопоказания, ненавязчиво намеченные в самой картине.

Первая сцена собственно фильма с незаурядной художественной силой вводит нас в мир жестокий, полный вражды и ненависти. Дороги забиты машинами. Бастуют владельцы грузовиков — они недовольны экономической политикой революционного правительства. Это не просто забастовка: ее цель — создать хозяйственный хаос, нарушить нормальную жизнь в стране, подорвать престиж новой власти. Саботаж, подкупы, политическая демагогия — оружие тех, кто провоцирует бастующих на конфликт. Уродливые выплески социальной нетерпимости — убийство, насилие, садизм...

Но это еще не самое страшное. Враги революции уничтожают не только своих политических противников — они убивают в душах людей веру в справедливость. Герой фильма Орландо, директор бюро расследований, приезжает в провинцию разобраться в зверском преступлении. Приезжает помочь людям. Он видит безумные глаза женщины: бандиты надругались над ней, над ее дочерью, убили и изуродовали мужа, не желавшего примкнуть к бастующим. Но помочь, оказывается, нельзя. Нельзя потому, что в разделенном враждой мире все перепутано, потому что черное маскируется под белое, потому что идет борьба не на жизнь, а на смерть и в нее без разбору втянуты все... Орландо находит одного из преступников, ожесточенного мальчишку, выросшего на волне насилия, но тот погибает от случайной (а может, не случайной) пули, молва же спешит объявить его жертвой представителя власти. Завтра коммунист Орландо, друг Президента, будет ославлен буржуазными газетами на всю страну как «детоубийца», завтра он будет вынужден покинуть свой высокий пост...

По сути, перед нами еще один пролог, задающий картине совсем иную, чем первый, смысловую и стилевую тональность: в нем мало от документа и, может быть, не так уж много собственно от Чили. Это скорее предельно экспрессивный, концентрированный образ бескомпромиссной реальности, взятой под знаком сурового испытания, острой классовой борьбы, сплетения противоречивых человеческих интересов, воль и страстей.

А дальше вновь — во всяком случае, по внешней линии — приближение к факту: становимся свидетелями и соучастниками последних дней республики, ее агонии и катастрофы, и в этой неумолимо идущей к исходу трагической коллизии прочитывается осмысленный на основе документов и исследований чилийский опыт. Да, бесспорно, без уже накопленного документального и аналитического материала постановка *этой* картины была бы в принципе невозможна. Но столь же бесспорно, что трагедия Чили стала только отправным моментом в исследовании определенного типа общественной и духовной ситуации, приобретающей важное значение в современном мире и лично волнующей художника. То, что мы видим на экране, имеет несомненное сходство с Чили, но, как мы убедимся далее, это сходство определяется не столько частными совпадениями, сколько центральным для фильма идейно-философским мотивом, выделенным режиссером из всего многообразия чилийской проблематики. В то же время — это необходимо особо подчеркнуть — взятый Жалакявичусом мотив *художественно* переосмыслен, и потому аналогия с Чили правомерна только на первой стадии анализа фильма; в дальнейшем она перестает работать и может даже, если ее придерживаться, привести к искаженному пониманию сути произведения.

Фильм Жалакявичуса органично впитал найденное ранее кинодокументалистами, взяв-

шими на себя миссию хронологической и содержательной реставрации известных событий. В ленте Патриция Гусмана «Государственный переворот» прослежены ключевые моменты чилийской драмы, а убеждающая сила кинодокумента подчинена аналитической сверхзадаче — проникнуть в политические и человеческие мотивы поступков основных действующих лиц. Над чилийской темой успешно работали наши кинопублицисты во главе с Романом Карменом, давшие точную идейную трактовку событий в Чили. Их опыт не прошел мимо Жалакявичуса.

С другой стороны, «Кентавры» небезотносительны и к имевшим место попыткам художественно интерпретировать чилийскую драму. Хотя, в отличие от фильма Жалакявичуса, созданная у нас «Ночь над Чили», как и поставленная во Франции лента «В Сантьяго идет дождь» имеют дело с вымышленными персонажами, которые даже предположительно не соотносятся с реальными прототипами.

Вполне логично было бы поставить «Кентавров» в еще один кинематографический ряд — в ряд широко распространенных сегодня фильмов-реконструкций. Создатели такого типа лент сознательно используют чистый документальный стиль ради выявления социальных механизмов и идейной подоплеки событий прошлого, которые на наших глазах реактуализируются, приобретают особое значение. В этом смысле лента Жалакявичуса родственна таким работам, как «Убийство Маттеотти» Флорестано Ванчини, «Сакко и Ванцетти» Джулиано Монтальдо, «Смерть президента» Ежи Кавалеровича. Обращаясь к отечественным примерам, нельзя не вспомнить «Шестое июля» и «Освобождение». В каждом из этих случаев налицо феномен фильма-реконструкции, цель которой выходит далеко за рамки историко-познавательных или художественно-стилизаторских задач. Перед нами остропублицистические произведения, со всей очевидностью вписывающиеся в политический контекст дня. Картины такого плана естественно рассматривать в общем русле политизации кинематографа, как один из вариантов современного социального фильма.

Имея с каждым из перечисленных типов картин видимые точки соприкосновения, фильм Жалакявичуса все же не может быть отождествлен ни с одним из них, в частности, с последним. И если в ряде эпизодов картины заметны усилия приблизить ее событийный ряд к фактографии чилийской революции, эти усилия, как правило, перекрываются иным стремлением — не ограничиться анализом конкретной ситуации, выйти на простор более широких идейно-художественных обобщений.

В качестве контраргумента можно было бы сказать, что любая «политическая» реконструкция, будь ее объектом «большая история» в самых глобальных проявлениях либо локальная ситуация, иной раз даже основательно подзабытая, обретает смысл, если за ней просматривается закономерность идейных и социальных столкновений, механика политических взаимодействий, имеющих максимально широкое, в своем роде символическое значение. Но ведь бывают разные типы обобщений. В одном случае художник смыслово расширяет пространство сюжета, но сохраняет первичный интерес к самому сюжету, именно — к конкретной политической ситуации, стремится сохранить ее неповторимые черты. В другом — даже сохраняя в подтексте цепь подлинных фактов, случившихся там-то и тогда-то, он моделирует ее в заведомо иной форме, тяготеющей к философской притче.

Думается, что «Кентавры» ближе ко второму случаю. Отвечая на вопрос, следует ли искать в картине Чили и Альенде, Жалакявичус говорит: «По каким-то фактам — да, по существу — нет. Разве проблемы, о которых мы хотели говорить, только чилийские или латиноамериканские?» А объясняя свое пристрастие к «огненному континенту», не ссылается на накал политических страстей, а вспоминает ...«материализованные сны детства»...

Факт и символ

Начавшись с высокой, трагедийной ноты, словно вобравшей в себя всю противоречивость исторического момента, фильм в дальнейшем развивается как драма финала революции.

В ней все предрешено, трагический исход может быть предсказан без какого бы то ни было соотнесения с чилийскими событиями. Этот исход прочитывается в сквозной теме «кентавров» — смутных людей и людишек трудного времени, персонажей с двойным политическим дном, расплодившихся по всей стране и подготовивших питательную почву для переворота. Нередко эти фигуры обозначены функционально, символически. Таков Андрес (Валентин Гафт), молчаливо и бесстрастно идущий к ответственным постам и столь же бесстрастно предающий. В финале его тоже ждет символическое возмездие — жестокий удар в пах, которым Орландо расквитается с подлецом. За этим видится намек на неизбежную утрату предателем нравственной, человеческой полноценности.

Более развернуто выстраивается режиссером и актером Евгением Лебедевым образ генерала Пина, одного из инициаторов переворота, будущего главы хунты. Зловещий лик потенциального фашиста, «мумии», как называют в Латинской Америке реакционеров, мелькает уже в одной из первых сцен; это как будто роковая тень, злой дух Президента. Но вот генерал в результате маневров правых оказывается во главе армии, пока что сохраняющей видимость лояльности правительству. И актер сбрасывает найденную маску, заставляет своего героя быть светским и дипломатичным с гражданскими, проявлять даже не свойственное ему чувство юмора. А в финале мы видим, как расчетливый фарисей вновь предстает в печально известной, зловещей маске Пиночета, маске «гориллы», но она-то и является его подлинным лицом. Символ власти, основанной на предательстве, но символ, уже заметно обросший плотью.

Одним из ключевых для понимания тактики «кентавров», подводных течений контрреволюции становится в фильме ярко сделанный эпизод с отставкой командующего армией генерала Каталана, спровоцированной правыми силами. Эпизод бесспорно навеян реальным фактом: драматическим уходом со своего поста генерала Пратса, сторонника Альенде, конституционалиста, выражавшего позицию левого офицерства, известную в качестве «доктрины Шнейдера — Пратса». О близости прототипа и образа в данном случае говорить не приходится: в отличие от яркой, по-своему выдающейся фигуры Пратса, Каталан (Дюла Бенкё) как личность выглядит довольно заурядно. Но вот обстоятельства его отставки получили на экране весьма любопытную интерпретацию.

...Вечер пятого сентября — до переворота остались считанные дни. Правым необходимо во что бы то ни стало сместить Каталана с его поста, чтобы обеспечить свои позиции в армейском командовании. У дома генерала организуется провокационная демонстрация женщин: согласно разработанному сценарию, они должны стать объектом грубого нападения сил порядка. Завтрашние реакционные газеты поднимут шумный скандал...

Жалакявичус разворачивает эпизод в соответствии с реальными, не раз описанными фактами, но додумывает и достраивает существенный драматургический штрих. По воле случая завтрашний номер «Эль Меркурио» с «обличительными материалами» еще до начала провокации оказывается в руках шведского корреспондента Нильсона. С помощью Орландо он успевает предупредить генерала, а тот — карабинеров. Но как только под окнами собирается крикливая женская толпа, карабинеры, в нарушение строжайшего приказа генерала, высыпают на улицу и разгоняют демонстранток.

Возникает чисто кинематографический эффект двоякого рода. На наших глазах фикция становится явью, сфабрикованное фото материализуется в зримую картину, по велению закулисного дирижера происходит то, чего, казалось бы, не должно случиться. Зритель поставлен в положение, где-то напоминающее ситуацию героя антониониевской картины «Блоу-ап», когда факт непостижимым образом проецируется из иллюзорного мира в мир реальный. В то же время мы наблюдаем инцидент взглядом изумленного Каталана, поэтому становится особенно очевидной нанесенная генералу моральная травма, повлекшая за собой столь негативные для революции последствия.

Следя за тем, как развивается описанный эпизод, мы понимаем, что и такими, и еще более изощренными методами действовали исполнители операции «Кентавр», тщательно разработанной в американских штабах. Вспоминаем, в каких сложных и специфичных условиях приходилось работать правительству Альенде: президент перед вступлением на свой пост вынужден был дать христианским демократам «конституционные гарантии», одной из которых было сохранение «широко» понятой «свободы печати». На приведенном примере мы убеждаемся, что в условиях ожесточенной классовой борьбы понятая таким образом свобода не может не обернуться безнаказанностью лжи и клеветы. Но создатели фильма не ограничиваются этим общепублицистическим выводом: они метко и образно характеризуют мифологию находящейся в руках политиканов системы массовых коммуникаций, в которой даже «объективное» фотоизображение становится средством мистификации, ловкой манипуляции общественным мнением.

Кстати, не случайно вконец обескураженный Каталан с горькой иронией спрашивает предприимчивого шведа, не найдется ли у него номера газеты на месяц вперед. Ведь через месяц, как мы теперь знаем, в Чили уже господствовала диктатура, а все средства информации работали в типичном для фашистского режима стиле. И тогда не столь уж абсурдной выглядит гипотетическая возможность заготавливать официозные материалы загодя и впрок; именно такая гротесковая ситуация обрисована в романе Габриэля Гарсиа Маркеса «Осень патриарха», где выживший из ума диктатор лицезреет себя в ежедневных телепередачах на дипломатических приемах сильно помолодевшим.

Ссылка на колумбийского писателя кажется тем более правомерной, что Жалакявичус обращается к общественной и культурной реальности Латинской Америки, которая, имея немало общих черт в разных странах региона, вызвала к жизни определенные культурные модели, носящие отчетливо символический характер. В романах Гарсиа Маркеса живая история континента, зафиксированная острым взглядом публициста, поэта и философа, осмыслена в обобщенно-мифологических формах, и это неожиданное на первый взгляд сочетание оказывается очень продуктивным.

Было бы странно навязывать фильму структурные признаки «синтетического реализма», как некоторые исследователи окрестили метод Маркеса.

Однако нельзя не заметить, что режиссер решает во многом сходную задачу: синтезировать политическую злободневность ситуации и в то же время ее явственную «архетипичность», эмпирическую фактурность среды — и очевидную обобщенность звучания. Лучшие, наиболее сильные образы и эпизоды картины отличаются как раз такой органичной спаянностью конкретики и обобщающей типологичности. Подобного сплава, однако, нелегко достичь в пределах единой драматургической конструкции, связанной с фактом сложными нитями отталкиваний и притяжений.

Удачи и слабости картины становятся особенно очевидны, когда мы обращаемся к смысловому ядру фильма, которое образует все же не заговор «кентавров», а идейный спор в лагере Президента, к сложной диалектике нравственных концепций переустройства общества, исповедуемых героями картины.

Совесть и воля революции

Президент — Донатас Банионис. Благородство натуры, неподдельный оптимизм, самоирония — таковы исходные черты этого человека, которые актер проявляет в первых же кадрах стилизованных интервью. И в дальнейшем Президент, в какой бы ответственной ситуации он ни находился, остается прежде всего человеком с присущими ему импонирующими чертами и неизбежными слабостями.

Вот он на заседании Совета национальной безопасности — собранный, тщательно скрывающий волнение, чутко реагирующий на любой жест, во что бы то ни стало стремящийся миновать рифы разногласий и конфликтов.

Вот он в кругу жены, друзей, единомышленников — по-детски радуется, что успешно прошла народная манифестация, теперь, после

трудного дня, можно и помечтать, подумать о завтрашнем дне республики.

Одни только внешние обстоятельства, которые, правда, в итоге оказываются весьма значащими, напоминают в этих эпизодах о том, что перед нами глава государства, идейный вождь революции, Президент. Основное внимание направлено на фиксацию противоречивых, всегда своеобразных психологических реакций героя. Что это — человеческое «утепление» образа, то, что когда-то было метко названо «разбронзовлением»?

Вряд ли. Образ Президента, вопреки видимому впечатлению, поставлен как раз в довольно жесткий идейный контекст, который осознается не сразу, но побуждает нас судить героя отнюдь не по житейским меркам. Ведь мы-то, зрители, понимаем, что среди членов совета слишком много ярых врагов Президента и конфликт не заставит себя ждать, скоро прорвется наружу. Ведь мы знаем, что завтрашнего дня у Президента и его друзей не будет, что генералы уже двинули на столицу танки, что авиация уже готовится бомбить дворец, как это было с Ла-Монедой.

А главное — это в глубине души знает и сам Президент. Он предощущает, предчувствует катастрофу, но... закрывает на нее глаза, продлевает час «эйфории и иллюзий». С самого начала и до конца фильма поражает именно б е з д е й с т в и е Президента, который, по сути, идет на поводу у событий и не склонен самостоятельно принимать ответственные, революционные решения. Уже всем неопровержимо ясно, что в армии зреет заговор, что со дня на день может свершиться переворот, а Президент говорит: «Мы должны усыплять врага своей наивностью». И еще: «Я не верю генералам. Я знаю настоящую цену моих утверждений, что армия наш друг. Но я обязан всюду повторять, что наша армия — это наша гордость и наша надежда».

Быть может, это особая, не сразу доступная нам тактика Президента? Здесь вновь невольно напрашивается сопоставление с реальными действиями Альенде накануне переворота, с его политикой по отношению к вооруженным силам.

Одной из особенностей чилийской революции было то, что ее судьба во многом зависела от позиции армии, роль которой «как «фона власти» всегда была решающей» [1] в истории страны. Внутри вооруженных сил происходила серьезная идейная борьба, завершившаяся не в пользу революционно настроенной части солдат и офицерства. Но ввиду данных президентом «конституционных гарантий» правительство не рисковало вмешиваться в дела армии, в ее контакты с американской военщиной. К тому же левое руководство переоценивало значение традиции, согласно которой армия не участвовала в партийной борьбе и хранила верность законно избранному президенту. По сути дела, еще до того, как разразился сентябрьский переворот в масштабе государства, в вооруженных силах, постепенно сдвигавшихся вправо, произошел скрытый контрреволюционный переворот.

Фильм нельзя упрекнуть в невнимании к политической конкретике, и все же изображенная ситуация слишком отстранена и обобщена, чтобы можно было объяснить поведение Президента тактическим расчетом. Его позиция по отношению к явным и скрытым противникам порой озадачивает, выглядит как каприз натуры; доведенная до парадоксальных масштабов беспечность приобретает оттенок фатальной жертвенности.

В то же время — еще один парадокс — по отношению к Орландо, Каталану, то есть своим политическим единомышленникам, Президент проявляет поразительные твердость и бесстрастность, не препятствует — из чисто дипломатических соображений — спровоцированной отставке каждого из них. И хотя в этих действиях неожиданно проступает оттенок расчетливого практицизма, они являются оборотной стороной той же жертвенности: Президент, подобно неразумному ребенку, путает друзей и врагов, делает «себе хуже».

Все, однако, становится на свои места, если уловить необходимое авторам соотношение идейных и нравственных аспектов в структуре образа Президента. Ведь по существу его

---

[1] Сб. «Уроки Чили». «Наука». 1977, стр. 233.

жизненная идея — это и есть нравственность в самом абсолютном, «сгущенном» и потому непременно искаженном виде. Впервые осуществить мирную революцию, без насилия и кровопролития, избежать гражданской войны, сохранить единство нации — такова задача Президента, оказавшаяся невыполнимой. Оставить политиканам и предателям заниматься террором, шантажом, провокациями, не мешать им — они «сами себя разоблачат в глазах народа». Не вмешиваться в дела армии, пользоваться только конституционными средствами влияния, не воевать против генералов — пусть они сами воюют с Президентом. Все эти намерения и замыслы, волновавшие Президента, оказались тщетными, фатально умозрительными.

Революция не смогла защитить себя и потерпела поражение, хотя и дала такой концентрат нравственной чистоты и гуманности, который придал образу Президента обаяние в глазах даже тех, кто ясно понимал и понимает безнадежность избранной им тактики.

...Так или примерно так рассуждает Президент, в такой или примерно такой форме можно сформулировать его нравственный императив, который, очевидно, совпадает с императивом идейным. Стоит ли говорить, что по отношению к реальному прототипу Президента — Сальвадору Альенде — образ, который создают Жалакявичус и Банионис, выглядит, при всей своей непростоте, более однозначным, в нем акцентированы только некоторые, вполне определенные черты и тенденции, присущие Альенде, другие же сознательно элиминированы.

Задумываясь над тем, чем объяснить именно такую трактовку образа Президента, отметим еще раз, что мы не увидели на экране борца, революционера, и только отчасти ощутили мыслителя, идеолога. Главное, что определяет внутренний строй образа Президента, — это амбивалентность его «природных», типологических свойств. Благородство натуры граничит с интеллигентской мягкотелостью, оптимизм маскирует внутреннюю неуверенность. И если уж говорить об отношении к своему герою его создателя, следует прислушаться к лаконичному определению Жалакявичуса: «Президент — это в какой-то мере Вайткус». Тот самый Вайткус из картины «Никто не хотел умирать», обязанный своим рождением тому же режиссеру и тому же актеру, Вайткус, который надолго стал образцом героя загнанного, мятущегося, лишенного цельности, не способного к решительному действию.

Прежде чем проследить, какие же идейные выводы и художественные последствия проистекают из подобной трактовки главного героя, посмотрим, как относится к нему фигура Орландо, не менее важная в системе образов картины.

Если и в данном случае исходить из типологии, легко заметить, что Президент и Орландо противостоят друг другу, одновременно друг друга дополняя. Человек идеи и человек действия, воплощенная совестливость и воплощенная воля — так, несколько упрощая, можно определить голоса в этом актерском дуэте, где партнером Баниониса выступает другой постоянный актер Жалакявичуса Регимантас Адомайтис.

Образ Орландо принципиален для режиссера, настойчиво разрабатывающего в своих картинах, наряду с другими, тип героя действующего, активного, дефицит которого все еще ощутим сегодня в нашем кинематографе. Можно даже сказать, что такой герой — в конечном итоге главный персонаж фильмов Жалакявичуса. Его характеристика несводима к одной доминанте: в нее включаются и грубоватое мужское обаяние, даже элегантность, и стоицизм несколько хемингуэевского типа, и неожиданная душевная ранимость, деликатность. Можно в целом принять и такой ракурс зрения на героя, высказанный критиком: «Он бескомпромиссен и терпим — здесь нет противоречия, есть человеческая, нравственная, если хотите, идейная зрелость»[2]. Впрочем, не все в герое Адомайтиса видится художественно бесспорным. Кажется излишним некоторый налет «суперменства» и скрытого мелодраматизма,

---

[2] А. Руденко-Десняк. Уйти и остаться. Комментарий к фильмам Витаутаса Жалакявичуса. — «Дружба народов», 1978, № 12, стр. 230.

который в данном случае (сравним с образом Франциско в фильме «Это сладкое слово — свобода!») не имеет достаточного жанрового обоснования. Но главная сложность заключена в том, что Орландо, в отличие от многих других героев картины, ассоциируется не столько с конкретным историческим прототипом, сколько с рядовыми бойцами партии коммунистов — наиболее последовательных, идейно вооруженных борцов за дело революции.

Известно, что коммунисты Чили, например, наиболее трезво оценивали политическую обстановку в стране, понимали, что мирный путь революции не исключает вооруженной борьбы, предупреждали народ о готовящихся планах реакции, призывали его к единению сил. В фильме, однако, делается акцент на другом. Коммунисты Орландо и Эваристо (Михай Волонтир) ведут подпольную работу в армии и на флоте, узнают о кровавой расправе над левыми на одном из военных крейсеров, ищут свидетелей репрессий.

Вызывают возражение, конечно, не сами эти действия коммунистов, которые оправданы еще и тем, что Орландо (неслучайная драматургическая деталь!) поначалу занимает при администрации Президента пост директора бюро расследований. Но атмосфера, сопутствующая акциям Орландо, не кажется характерной для работы коммунистов в массах, в том числе и армейских, в условиях революционной ситуации. Переодевания, слежки, попытки тайно проникнуть на крейсер, где произошла расправа над революционерами, кусок материи, на котором кровью начертано важное сообщение, — что ж, все это, вероятно, было, но было наряду с другим, с повседневной идейной работой в массах, менее романтичной, но самой серьезной.

Понимание того, что Орландо и его помощники стали конспираторами по необходимости, было точнее выражено в литературном сценарии. Орландо там говорил: «Мы с вами не профессионалы и даже не любители. Мы просто партийные функционеры, которые, если понадобится, завтра могут руководить музыкальной школой или водить грузовики».

В фильме, где борьба за массы, за умонастроения людей труда — рабочих, крестьян — не показана, не включена в концепцию авторов, собранные вместе и густо подчеркнутые режиссером детали романтического, приключенческого порядка образуют содержательный и стилевой пласт, не совсем органичный для картины в целом.

Нельзя, естественно, требовать от художественной картины воссоздания всех факторов и особенностей сложнейшего революционного процесса. Но нельзя не сказать о том, что борьба именно чилийских коммунистов за массы, за демократизацию армии, за единство левых сил, героический опыт, накопленный КПЧ в трудные для страны годы, еще ждут своего отражения в искусстве.

Драма идей

Итак, в центре сюжетной композиции неизбежно оказывается идейный спор Президента и Орландо, их дружба и разлад, их общие судьба и смерть. В этом споре у каждого из двоих своя правда и логика, к каждому — своя особая мера симпатии и сочувствия режиссера. И трагический финал, когда герои сознательно пойдут на гибель ради идеи, застынут в монохромном красном кадре и будут монтажным стыком уподоблены фреске Сикейроса, уравняет спорящих, но не разрешит спор. Потому что каждый умрет во имя своей идеи, и при всей близости тождества этих идей быть не может. Трагическая красота беззащитного абстрактного гуманизма. И трагическая красота революционного действия, потерпевшего поражение, но не сломленного.

Сколько бы ни было в картине крови, смертей, жестокости, накал ее атмосферы определяет в первую очередь острое столкновение идей, мировоззренческих принципов. Нравственный и идейный максимализм героев, стремящихся любыми путями утвердить свой идеал, свое жизненное кредо, заставляет вспомнить концепцию драмы идей, принцип дискуссионности как основы драматического действия. Но не только это важное обстоя-

тельство отсылает нас к драмам XIX века: сами нравственные нормы, исповедуемые Президентом и возводимые в идеологический постулат, во многом являются принадлежностью прошлого столетия, восходят к гуманизму Толстого и Достоевского.

Насколько они, эти традиционные идеалы, приемлемы для века двадцатого? Проблема гуманизма и сегодня подлежит острому обсуждению, образует ядро идейно-философских споров, активно влияет на социальную практику. Естественно, этот круг вопросов находится и в центре внимания художников XX века. Мы знаем немало литературных героев-одиночек, презрительно чурающихся интриг и дипломатии в отношении окружающих — коллизия, особенно типичная для современных вариаций «семейного романа». Таков, к примеру, князь Салина из романа Томази ди Лампедузы «Леопард» и его экранизации, осуществленной Лукино Висконти. Буржуазной «пошлости жизни», измельчавшим политическим, в основе своей корыстным, страстям он противопоставляет благородное самоотречение, веру в духовный абсолют. Возможна и другая, освоенная искусством ситуация: когда герой стоит у власти, но не может и не хочет воспользоваться ею в силу природной «трагической чудаковатости» («Царь Федор Иоаннович»). Почему же перенесение Жалакявичусом даже отдельных штрихов подобных конфликтов в картину не всегда убеждает?

Да потому, что они не слишком успешно уживаются с политическими реалиями — не только жизни, но и самого фильма. Нам ведь известно, что, прежде чем свершился переворот, левое правительство просуществовало целых три года, добилось немалых успехов в обновлении общественного организма, сплотило огромные массы народа. Была ли такого масштаба созидательная деятельность возможна при Президенте — Банионисе? При Президенте — в какой-то мере... Вайткусе?

Автор уже цитированного комментария к фильмам Жалакявичуса пишет, сопоставляя две работы актера: «Очертания двух ролей в известном смысле совпадают. Но до определенного предела. Вайткус не мог разобраться с собственной жизнью, через которую жесткой поступью прошло трудное время. Президент думает о том, как его поступки скажутся на жизни, нравственном, гражданском самочувствии множества людей, народа, нации».

Увы, думает он об этом слишком мало и поверхностно, его больше заботит, чтобы восторжествовал *его* моральный тезис, *его* идея. Иначе как бы он мог, заботясь о «чистоте рук», забыть о грозящей народу опасности тотального фашизма? Как мог уповать на референдум, чтобы «законно» обуздать армию, когда путч был буквально на носу и промедление было смерти подобно? Спору нет, Президент пожертвовал ради торжества своих красивых принципов самым дорогим для любого человека — жизнью. Но ведь одновременно как общественный деятель он принес и более тяжкую жертву — расплатился поражением революции, тысячами человеческих жизней.

Критика действий Президента, звучащая в фильме, справедлива (отношение к нему режиссера отнюдь не апологетично, он не возвеличивает поведение своего героя, а анализирует его — сурово, а иногда и иронично), но порой она как бы замыкается в рамках отвлеченного философского спора. Развернувшаяся в стенах президентского дворца «драма идей» с жестоким финалом слишком герметична, в ней мало непосредственных выходов в реальность страны, в жизнь народных масс, в анализ их чаяний и надежд, их настроений. Между тем эти выходы диктовались сознанию зрителя самим материалом фильма, который предельно злободневен, исторически значим и актуален.

Следя за перипетиями «драмы идей», за тем, как обнаруживает свою несостоятельность моральное кредо Президента перед лицом критической ситуации, мы непроизвольно видим историю Чили, судьбу Альенде, и это где-то мешает нашему восприятию фильма как такового. Думается даже, что чем более детально знаком зритель с чилийскими событиями, тем больше трудностей предстоит ему преодолеть, устанавливая контакт с картиной. Бесспорно и другое: эти трудности окупаются, и даже

анализ авторских просчетов способствует пониманию художественного замысла во всей его полноте и реальной значимости.

В первой сюжетной сцене картины мы погрузились в исполненную глубокого драматизма действительность. Затем стали соучастниками драмы героя-индивидуалиста, который со всей сложностью этой действительности не захотел считаться. Однако и мы сами порой утрачивали ощущение живой «материи революции», людей, ее делавших, не увидели на экране образа народных масс. Если бы не мелькнувшие в кадре кинохроника и экран телевизора, мы вообще не встретились бы с простыми людьми Чили. Представительствующий от их имени Эваристо, «чернорабочий революции» — фигура слишком функциональная, важная опять же прежде всего в режиссерской типологии героев, а не в воссоздании атмосферы живой жизни.

Не до конца преодоленный разрыв между конкретным жизненным материалом и идейно-философской «вытяжкой» из него сказался на общем эмоциональном колорите картины: несмотря на остросюжетную драматургию, она местами рассудочна, холодновата. Поскольку морально-философская дискуссия оказалась неспособна целиком заполнить художественное пространство фильма, оставшиеся «пустоты» были отданы «личной», любовной линии Анны-Марии (Елена Ивочкина) и Орландо. Линии, при общем режиссерском решении, если бы оно было более последовательно нацелено на главное, для д а н н о г о фильма вовсе не обязательной.

Можно, разумеется, строить немало и других предположений, какой была бы картина, если бы ее художественные пропорции были распределены иначе. Рискнем предположить: чистый фильм-реконструкция на материале столь далеких от нас географической фактуры и культурных традиций вряд ли бы имел шансы на успех. (Кстати, «Кентавры» не в последнюю очередь привлекают высоким изобразительным качеством съемок тактичной и энергичной камерой Павла Лебешева, превосходной разработкой жизненной среды, умелой передачей национального колорита.) Более сильная степень обобщения, создание исторической — в точном смысле этого слова — ленты о Чили, о революции или поэтической легенды — вероятно, дело будущего, вопрос времени, которое отсеивает в событиях прошлого второстепенное и случайное, проявляет их исторический смысл и политические уроки.

Не будем, однако, забывать, что Жалакявичус сделал свою картину (а задумал он ее еще раньше) сегодня, когда рана, которой стала Чили на теле Латинской Америки и всего мира, еще слишком свежа. Потребовалось немалое мужество, чтобы на фоне той восторженной любви и признательности, которые повсюду испытывают к Альенде, показать Президента так аналитично, увидеть его противоречия и ошибки, раскрыть истоки его поражения. Жалакявичус, думается, сознательно отказался от героической легенды, хотя ее интонации художнику отнюдь не чужды. Важнее оказалось п о с т а в и т ь ч е л о в е к а п е р е д л и ц о м и с т о р и и, побудить зрителей задуматься над закономерностями, над самой механикой революционного современного процесса. Выйти на уровень политического обобщения, приобретающего в сегодняшнем мире особую актуальность. Суметь сказать убежденно и доказательно, что каждая революция должна уметь себя защищать, что сентиментальный «гуманизм» исторически бесплоден и политически опасен, противопоставить его истинно революционному, поверенному не абстрактными догмами, а жизненными интересами масс, революционной борьбой за их освобождение.

Это, несомненно, при том, что не все удалось режиссеру (в первую очередь задача непосредственного включения масс в сюжетную концепцию фильма), делает его работу крупным шагом на пути развития советского политического кинематографа.

Этому нельзя не радоваться.

«Шла собака по роялю»
«Близкая даль»

Н. Агишева

Поэзия комического

«ШЛА СОБАКА ПО РОЯЛЮ»
Сценарий В. Токаревой. Постановка В. Грамматикова. Оператор П. Катаев. Художник О. Веледницкий. Композитор А. Рыбников. Звукооператор А. Нейман. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1978.

Если фильм о первой любви мальчика и девочки называется «Шла собака по роялю» — не означает ли это, что мы увидим не психологическую драму, а комедию? Нет, по роялю в фильме никто не ходит — ни дети, ни собаки. Чего нет, того нет. Зато есть многое другое: розыгрыши, погони, безответная любовь, эксцентричная бабушка, распевающая под балалайку песни Высоцкого, и еще вертолет, который играет в фильме не последнюю роль. А «Шла собака по роялю» — это просто строчка из частушки, которую лихо исполняет семья Канарейкиных — папа, мама, дедушка и две дочки. Рояля у них в доме вообще нет — Канарейкины предпочитают балалайку, гармошку, деревянные ложки и проигрыватель со стереофоническими колонками. Старшая дочь Таня (Алена Кищик) — влюблена в молодого вертолетчика (В. Кисленко), который в свободное от полетов время играет на трубе. Сосед и ровесник Тани — Миша Синицын (А. Фомин) влюблен в нее. С ними троими и происходят разные истории — смешные и невероятные...

Известно, что один и тот же сюжет — хотя бы, например, сказку о Красной шапочке — можно рассказать по-разному: как комедию, фарс или даже драму. Все зависит от того, какие у художника взаимоотношения с миром, какой спектр красок он предпочитает, на что отзывается его душа.

Смеяться любят все, но художники, наделенные даром поэзии комического, талантом видеть мир через этот магический кристалл, встречаются редко.

Можно предположить, что, доведись сказку о Красной шапочке экранизировать режиссеру В. Грамматикову, он выбрал бы жанр лубка — вызывающе пестрого, насмешливого, безыскусного.

...Ночь. Татьяна, старательно шевеля губами, пишет письмо своему «Онегину»: «Уважаемый товарищ летчик! Приходите к нам на танцы»... Крупным планом — лицо очень симпатичной девочки. Рыжеватые волосы, длинные ресницы, а под ними глаза — и мечтательные и озорные.

Надо сказать, что создание комедийного портрета — задача не менее сложная, чем создание комедийного характера. Современная комедия уже не довольствуется подбором типажно выразительных актеров, которые вызывают рефлекторный смех зрительного зала. Грамматиков вслед за нашими маститыми комедиографами — и прежде всего за Р. Быковым и Э. Рязановым — начинает с того, что пересоздает действительность по законам комической поэзии, и на экране она предстает, преображенная светлым мироощущением художника. А персонажи вторят его голосу.

Но мы забежали вперед. Пока же, ничего не зная о фильме, кроме завязки, ждешь продолжения рассказа о первой влюбленности, тональность которого на основе первого эпизода с письмом предсказать трудно. Может быть, она будет лирико-драматической или как в большинстве фильмов о первой любви? Но последующие кадры показывают, что режиссером избрана совсем иная мера условности. У каждого из героев — «одна, но пламен-

ная страсть». У Тани — к вертолетчику, у Миши — к Тане, у вертолетчика — к трубе, на которой он играет на восходе и заходе солнца, а у главы семьи Канарейкиных — к учебе. Бо́льшую часть отпущенного ему экранного времени он сосредоточенно сидит за учебниками и сдает экзамены. (У Л. Куравлева, исполняющего роль отца семейства, минимальное число реплик, что не мешает артисту создать интересный комедийный характер.)

Правда, если приглядеться внимательно, у Тани не одна страсть. К соседу Мишке она далеко не так равнодушна, как поначалу кажется ей самой. Эти ее два параллельных увлечения вконец запутывают происходящие события. Они и являются двигательными силами стремительно меняющихся сюжетных перипетий.

Своими страстями герои живут всецело, сохраняя самый серьезный вид в самых комических и даже фантастических ситуациях, тонко соблюдая правила игры, предложенные сценаристом и режиссером.

Стихией игры захвачено экранное пространство от первого до последнего кадра. Перед нами сложный конгломерат разных комедийных стилей: лирической, музыкальной, эксцентрической комедии, а кое-где и фарса. И поэтому вкрапленные в ткань картины откровенно «голубые» эпизоды — например, когда камера долго следит за героиней, гуляющей в очень красивом платье по очень красивому березовому лесу, воспринимаются как откровенно ироничные, как бы пародирующие один из самых расхожих приемов кинематографа.

Таня «входит в роль». Сейчас она видит себя красивой и печальной. Через минуту настроение изменится, и девочка будет изображать искушенную жизнью томную диву — только бы понравиться вертолетчику. Своеобразный театр в театре, или, точнее, кино в кино, в котором ироническое, смеховое пробуется на разные голоса и в разных интонациях. И здесь авторская выдумка неистощима. Но режиссер и актеры не стремятся «изобретать велосипеды». Они не гнушаются хорошо забытыми старыми, а то и просто известными, порой даже избитыми приемами, но находят какие-то новые повороты, новые ракурсы, заставляя отработанные, казалось бы, средства служить своим, новым целям. Например, фильм прослоен рапидными съемками мечтаний Тани: вот она в фате и под руку со своим вертолетчиком. Замедленная съемка, развевающиеся одежды, выбеленное изображение, — казалось бы, сколько можно! Но в Таниных мечтах все персонажи озвучены ее голосом. Она говорит за себя, за летчика, за Мишку, и это создает неожиданный комедийный эффект, банальнейший прием обновляется авторской иронией.

Стоит оговорить, что функция такого «снижения» заключается не только в комедийном эффекте. Широко используя подобные «перевертыши», смещения смысла и тональности, снижая высокое и возвышая простое, разрушая стереотипы зрительских ожиданий, наполняя новым содержанием хорошо знакомую форму и, наоборот, хорошо знакомое содержание вкладывая в неожиданную, яркую форму образов и сюжетных коллизий, фильм шаг за шагом формирует свой мир, свой закон. И по нему, а не по количеству оприходованных комедийных приемов в результате оценивается все происходящее.

Кстати, о приемах. Их великое множество, рецептов для изготовления комедий — музыкальных, лирических, эксцентрических, детских и взрослых. Каждый, кто берется ставить комедию о подростках, уже знаком с опытом талантливых предшественников, твердо знает, что подобные ленты «замешиваются» на иронии, музыке, лирике, что в них должно присутствовать (как же с детьми без этого!) и «серьезное» — например, разговор о смысле жизни.

Сломать привычные рамки, найти свой угол зрения, выстроить свою систему образов действительно очень трудно и не всегда удается. В. Грамматиков шел к этому, начиная с дебюта. Во втором фильме он продолжил поиски и добился значительного успеха.

Первая картина — «Усатый нянь» — при всем своем обаянии (исполнитель главной роли С. Проханов подкупал молодостью и искренностью, и уж совсем неотразимы были маленькие «бармалейчики» — воспитанники детского сада) была уязвима по многим параметрам. Иные «выигрышные» (с точки зрения апробо-



«Шла собака по роялю».
Таня — А. Кищик

ванных рецептов) эпизоды там выглядели скучновато — даже когда пенная струя из огнетушителя, вышедшего из подчинения, в течение целых пяти минут поливала на экране всех без разбору. А вот то, что няню в детском саду звали ни больше ни меньше, как Арина Родионовна и на стенах висели фотографии в рамках: она и Лев Толстой, она и Максим Горький, она и Сергей Михалков, — запомнилось.

Пародийность и лиризм — черты комедийного дарования Грамматикова. Его герои живут в двух плоскостях — в условной и реальной, органично перемещаясь в пространстве фильма. Кино предоставляет здесь возможности поистине безграничные. Если же у художника есть чувство меры, если он владеет тайной того самого знаменитого «чуть-чуть» при выборе выразительных средств, он может смело использовать и лирику, и эксцентрику, и мелодраму, и буффонаду — да что угодно, — и пустяковое вроде бы событие обретет общезначимый смысл. Великолепно владеют этим искусством многие грузинские киномастера — их комедийные короткометражки раздвинули границы жанра гораздо энергичнее и смелее, чем иные многосерийные ленты. Может быть, и не стоило бы об этом напоминать, если бы не два обстоятельства. Первое — то, что режиссер, о котором идет речь, пока еще выпустил только свой второй фильм. И в каком именно направлении будет развиваться его искусство — в сторону ли комедии лирической, размышляющей, или комедии положений — сказать все-таки трудно. Второе же — то, что

фильм «Шла собака по роялю» не во всем равновелик своему сценарному первоисточнику...

У Виктории Токаревой своя манера письма, свой круг героев. И характер отношения к ним особенный — влюбленно-ироничный. Токарева всегда помнит, что только грустно или только весело человеку почти никогда не бывает. Хочет он того или нет, понимает или не отдает себе отчет, но и в момент самого, кажется, безоблачного счастья вдруг защемит отчего-то сердце. Да и ситуация, серьезнее которой вроде и быть не может, в жизни часто в чем-то чуточку смешна, стоит только вглядеться повнимательнее. Если искать кинематографические параллели, то стилю такой прозы ближе всего, наверное, стиль Г. Данелия — на его картинах тоже всегда и весело, и грустно, и тоже ощущаешь раскованность, свободу, но как серьезны и порой драматичны причины, положенные в фундамент возводимого им легкого и изящного комедийного здания...

Грамматиков пока более склонен к ласковой, светлой ироничности — без полутонов, без тонких переливов от смешного к грустному и наоборот... Ко всем своим героям он относится, в сущности, одинаково доброжелательно. Ему интереснее обстоятельства, в которые они попадают, необычные приметы окружающего их мира, схваченное на лету острое слово, «чудинка» в характере персонажей — иными словами, их эксцентричность. Поставленные в такие условия герои Токаревой стали смешнее и боевитее.

...В точно найденном ключе, «на одном дыхании» снята уморительная сцена свидания Тани с вертолетчиком. Раздобыв через приятеля младшей сестренки милицейскую повестку, Таня вынуждает своего героя «явиться», и не куда-нибудь, а именно на Сенькино болото. Разодетая в материнскую шаль, в «стрекозиных» очках в пол-лица, она поджидает своего ни о чем не подозревающего избранника, но не решается и слова вымолвить, когда тот приходит. Так они и сидят рядом. Он — в ожидании мифического милиционера, она — объяснений и поцелуев с его стороны. В случае, если вертолетчик полезет с поцелуями, младшая сестренка Тани (Грамматиков отлично работает с детьми, и игра Даши Мальчевской в роли сестры Вероники — просто актерская удача), изобретательная и находчивая фантазерка, разрабатывающая стратегию Таниного романа, должна тут же вылезти из кустов, где она прячется, и позвать Таню домой. Но в результате многочисленных перестановок и путаницы из-за кустов появляется ослепленный ревностью Мишка и набрасывается на «соперника» с кулаками. Происходит драка, Таня тоже принимает в ней посильное участие, неожиданно для себя защищая Мишку! В результате вертолетчик оказывается в болоте и совершенно не может понять, за что его били и почему его свидание с участковым должно было состояться в таком неподходящем месте.

Лирическое и ироническое тесно переплетены в фильме. Лирика в чистом виде, судя по двум работам режиссера, вообще не его стихия. В «Усатом няне» герой, уже без усов и с остриженной наголо макушкой, ехал к месту прохождения службы, а голос за кадром читал трогательные строчки из писем скучающих по воспитателю «бармалейчиков», и эти эпизоды выглядели слащавыми, хотя совершенно ничего неестественного и неправдоподобного не происходило — напротив, все было как в жизни. А в новой ленте, где в общем все условно, почти все звучит чисто, искренне, всерьез.

В чем же тут дело? Почему бытовая неправда воспринимается правдой, и в мире условной художественной реальности переживания героя кажутся реальными и безусловными? Наверное, дело в том, что эта удивительная история, похожая на сказку, берет правдой искусства.

Ведь правдивы чувства героев в этом насквозь условном комедийном мире. Кроме того, создавая комедийные характеры, их авторы ни на минуту не забывают о поэзии комического, которая властвует на экране, как самая главная и первостепенная реальность.

...Желая досадить Мишке — а ему, конечно, до летчика далеко: и на трубе не играет, и на глубокомысленный вопрос Тани о смысле жизни, не задумываясь, отвечает, что это, мол, пусть «надстройка» думает, а он, сельский житель, базис, ему некогда, надо дело делать, —



«Шла собака по роялю».
Вероника — Даша Мальчевская

Таня усаживается на его мотоцикл и мчится на аэродром, туда, где стоят вертолеты... Отчаянно, со всех ног и на всех попутных видах транспорта догоняющий свою подружку Мишка, видя, что вертолет собирается взлететь, и полагая, что Таня, конечно, в кабине, хватается за шасси и... взмывает в воздух.

Летит в синем небе вертолет, и летит Мишка, крепко держа в руках свою мечту, свое счастье. Что с того, что оно, это счастье, вздумало вдруг подняться к небесам. Отчаянный Мишкин полет режиссер нисколько не поэтизирует, не подкладывает под изображение лирических шлягеров — он подробно показывает суматоху, царящую на земле, он подчеркивает фантастичность ситуации. Но лирическое ее, образное содержание зритель оценил сполна.

Михаил Синицын — тот поначалу играет роль эдакого крепкого мужичка, твердо знающего, что ему в жизни надо.

...— Что будет потом? — спрашивает его Таня.

— Потом я женюсь. На тебе.

— Ну а если я за тебя не пойду?

— Тогда женюсь на... — и Михаил ничтоже сумняшеся называет имя Таниной подружки.

Это в начале. Но на протяжении картины облюбованная им роль претерпевает существенные изменения. Вместо того чтобы, уличив Таню в «измене», начисто забыть о «неверной», он кидается с кулаками на вертолетчика, парит в воздухе под пропеллером вертолета и даже, выручая Таню, попадает в милицию, откуда,

наголо остриженный, идет рано утром подметать рыночную площадь...

И это уже не присвоенная роль — это он сам.

То же самое происходит и с Таней. Где-то к концу ей наскучила «возвышенная» роль возлюбленной вертолетчика, и она становится сама собой. Оценив верность и геройство Мишки, узнав, что он собирается отсидеть за нее «срок», положенный, как он думает, всякому, кто заткнет выхлопную трубу вертолета свеклой, Таня в знак солидарности остригается почти наголо, готовая провести вместе с ним 15 суток, которые он заработал за невольную дезинформацию милиции.

Одновременно с этим внутренним движением образов главных героев на экране постепенно выстраивается и обретает кровь и плоть причудливый мир комедии, стремящейся добродушно посмеяться надо всем, что только попадает в поле зрения, смеяться без конца и до упаду, используя для этого практически все средства, имеющиеся в арсенале кино, — монтаж, музыкальное оформление, трюки, возможности актеров и даже гримеров (у жены начальника аэродрома — ее играет Л. Хитяева — веснушки нарисованы так, что, кажется, вот-вот отвалятся). В орбиту сложных отношений между героями, составляющими традиционный, но как бы вывернутый наизнанку (как почти все в этом фильме) любовный треугольник, попадают все новые и новые персонажи.

Зал, что называется, лежит от хохота, когда на экране появляется бабка Маланья (К. Смирнова). Мало того что на мотив знаменитой песни «Когда б имел златые горы» она поет не что иное, как письмо пушкинской Татьяны, она еще и «выдает», аккомпанируя себе на балалайке, ошеломленному собирателю фольклора... песню Высоцкого, убежденная, что слышала ее от своих родителей.

Динамичный, четкий ритм картины намеренно «спотыкается» на эпизодах с милиционером (Г. Штиль), который вынужден то и дело разбираться с проделками Тани Канарейкиной — сначала она угнала мотоцикл своего соседа Мишки, а потом эта уж совсем неслыханная история с вертолетом, свеклой и выхлопной трубой... Не посвященный в запутанные взаимоотношения любовного треугольника милиционер силится разобраться, в чем тут дело. И пока он этим занимается, его стабильная уравновешенность, обстоятельность так разительно контрастируют со стремительным, неустойчивым, постоянно меняющимся настроением и состоянием главных героев, что одно это само по себе создает дополнительные комические эффекты.

Режиссер наделил картину чудиками, вспомним это милое шукшинское словцо, ему хочется попробовать на вкус все возможности комического, вовлечь в его орбиту неожиданные актерские лица. Тут и Л. Хитяева сыграла едва ли не свою первую комедийную роль. И В. Басов (начальник аэродрома) строит на этот раз свой комедийный образ как бытовой.

Гиперболизация комического, очевидно, внутренне оправдана лишь тогда, когда является следствием переизбытка чувств — живых, неподдельных, бьющих через край. Смех ли это, или смех сквозь слезы, или, как у Грамматикова, ирония, курьезное лукавство — важно, чтобы эмоции были всерьез. Тогда стихия праздничного, почти балаганного зрелища будет воспринята естественно. Трюк же ради трюка таковым и остается в любом контексте любого фильма, какие бы жанровые особенности ему ни были присущи.

Когда в детское кино приходит одаренный режиссер, которому, судя по всему, близка формула «все жанры хороши, кроме скучного», — это замечательно.

Замечательно еще и потому, что хороших фильмов для ребят у нас все-таки меньше, чем для взрослых.

Вот любопытные результаты социологических исследований [1], проведенных в двух областях Российской Федерации: 95 процентов школьников посещают кино чаще одного раза в неделю. В то же время лишь 12 процентов из них посмотрели те 20—25 фильмов, которые ежегодно выпускаются у нас в стране специально для детей. Остальных они, выходит, не заинте-

[1] «Материалы Всесоюзного совещания работников кино». М., 1978, стр. 102.



ресовали. И хотя известно, что, за небольшим исключением, художественные фильмы для взрослых военно-патриотической, исторической, современной темы и уж тем паче комедийные ленты юной аудитории никак не противопоказаны, есть все-таки важнейшие воспитательные задачи — нравственные, эстетические, — которые могут решать только картины с точным адресом: детям.

В последнее время у нас появилось немало умных, тонких, поэтичных фильмов-размышлений о подростках, об их непросто складывающихся отношениях с окружающим миром. Таковы ленты Сергея Соловьева, Владимира Меньшова, Динары Асановой. А вот попыток представить иной срез детской жизни, жизни-игры, рассказать о ней комедийными средствами со времени «Телеграммы» Ролана Быкова, пожалуй, и не было. А в человеке, особенно

«Шла собака по роялю».
Ефимов — Г. Штиль,
Миша — А. Фомин

в маленьком, живет потребность в зрелище ярком, необычном, доселе еще не виданном. Не потому ли давно-давно, когда братья Люмьеры еще не подарили миру свое изобретение, дети, забыв обо всем, шли толпой за Петрушкой и часами ждали, когда вскинется его красный колпачок над ширмой... Ну что тут можно сказать, если и К. С. Станиславский ребенком уговаривал родителей вместо оперы повести его в цирк! В кино же, особенно в детском, эксцентричные, гротескные комедии — редкость. Может быть, оттого, что жанр требует особого качества таланта — умения фантазировать, импровизировать, озорничать. Еще бóльшая редкость — комедии, в которых

взаимоотношения комедийных характеров жизненно правдивы и жизненно сложны, комедии, в которых поэтический мир ребенка серьезен и самоценен. К этому редкому жанру принадлежит фильм «Шла собака по роялю».

С. Герасимов метко назвал комедию «искусством осмысленного развлечения». Попадая в атмосферу фильма Токаревой и Грамматикова, зал смеется. С титром «конец» обрывается смех, но не кончается фильм. Он длится в тебе, и ты понимаешь, что, смеясь, ты вынес какое-то новое знание о жизни, увидев ее в необычном ракурсе.

Л. Польская

Оба мотива суверенны...

«БЛИЗКАЯ ДАЛЬ»
Сценарий А. Макарова. Постановка В. Кольцова. Оператор А. Николаев. Художник А. Лебедев. Композитор В. Шаинский. Звукооператор Г. Баталова. «Мосфильм», 1979.

Старые, испытанные на устойчивость жанры трансформируются исподволь, выказывают способность к совмещению, к вмещению под свод своих законов новых правил, новых условий игры. В трагедии звучат «зонги» под гитару, драма уступает свое пространство скетчу, комедия является зрителю то «лирическая», то «грустная»... Словом, смешения происходят в разных вариантах и пропорциях, и это уже стало привычным.

В фильме «Близкая даль» сочетание малоиспытанное: производственный конфликт сведен с личной драмой, которую иные рецензенты, пожалуй, могут назвать и мелодрамой. А уж вокруг нее битвы шли и идут, не стихая. Белинский, например, довольно низко оценивая достоинства мелодрамы, считал ее жанром для «черни» и сравнивал с арабскими сказками. Не то ли и мы делаем порой, превращая в синонимы понятия из абсолютно разных рядов — «арабское кино» и «мелодрама»? Сближение в самом деле резонное, структуры подобные, но справедлив ли неизжитый привкус уничижительности по отношению к мелодраме? Зритель-то ведь часто голосует за нее. Так, возможно, ей все же быть? В рамках того, на что способен, этот жанр совершает свою нравственную работу, порой очень важную.

Свежий пример — «Школьный вальс» А. Родионовой и П. Любимова, один из тех фильмов, о которых спорили в последний год. Если разобраться в его структуре, увидим мелодраму, построенную на фундаменте «болевых» точек молодежной проблемы. Принадлежность к этой проблематике вывела фильм за пределы жанра, сфера его воздействия расширилась — он обращается не только к чувству, но и к разуму.

В своей статье «Движение стилей» С. Эйзенштейн, чтобы показать, как происходит «поэтапное интенсифицирование содержания», берет мелодраму как одну из стадий в этом переходе: «Мы решаем сейчас наше задание в плане мелодраматическом. Усильте мелодраму. Подымите по линии внутреннего... углубления. Разверните диапазоном драматичности. Что получится? Мелодрама поднимается. Куда? В трагедию. Трагедия и мелодрама такие же разные этапы интенсификации основных драматических узлов сюжета»[1]. В лице Эйзенштейна мелодрама нашла защитника. Но не потому ли она продолжает вызывать сомнения, что редко использует свои возможности, в которых предвидится — этапом выше — пафос трагедии?

Семнадцать лет назад в дискуссии, проведенной журналом «Театр», Ю. Кагарлицкий выступил оппонентом И. Вишневской и Н. Крымовой, защищавших мелодраму. Он привел несколько примеров в подтверждение своей мысли о том, что с помощью мелодраматических сюжетов современная драма особых высот не достигает: обобщив, он представил ее суть как «эстетику частного случая». Формулировка эта, изъятая из контекста статьи, теряет свой первоначальный, оценочный смысл и может сработать против автора, потому что — возможно,

---

[1] С. Эйзенштейн. Собр. соч., в 6-ти томах. М., «Искусство», 1966, т. 4, стр. 72.



«Близкая даль».
Сергей — А. Васильев.
Анна — Ж. Прохоренко

несколько неожиданно для самого Ю. Кагарлицкого — жанр обретает в ней опору: частный случай, несомненно, может представлять собой объект художественного исследования, имеющего целью обобщения далеко не частного характера.

Частный случай в мелодраме — это всегда случай из частной, то есть личной жизни, всегда прямое столкновение добра и зла, любви и предательства. Через усиленную драматизацию событий история, рассказанная в мелодраматическом ключе, идет к благополучной развязке, исторгнув у зрителя слезы сострадания.

●

В «Близкой дали» речь идет, конечно же, о любви. Если точнее — в первую очередь о любви, ибо в фильме есть еще и другой пласт повествования.

...Молодая женщина — Анна Тальникова, преуспевшая в деловой жизни (она директор одного из отделений совхоза), и бригадир приезжих мелиораторов Сергей Букреев полюбили друг друга. Вроде бы ничто не мешает их счастью. Внешние обстоятельства, сопряженные с придирчивой деревенской моралью (не забудем, что действие развертывается на селе), помехой им не являются. Все препятствия — из сфер внутренних. Тальникову останавливает память о муже, погибшем пять лет назад под колесами поезда, и ответственность перед сыном. Суровая, по-мужски собранная Анна уже простилась с надеждой на новую любовь, вообще — на личное счастье. Работа, сын, свекровь — вот круг ее жизни.

Те же барьеры, из прошлого, и у Букреева. Его жена, когда он попал в беду, переметнулась к другому — «торгашу с машиной». С тех пор он перестал верить женщинам вообще. Ему страшно ошибиться во второй раз, и отсюда — сомнения, срывы...

Ничего особенного, хитрого фабула, как видим, не содержит. Развязку, как в большинстве подобных сюжетов, можно предсказать заранее. Главный интерес заключается в драматургических ходах, избранных авторами. А они лежат за пределами любовной линии, вернее, касаются не только ее одной.

Тут необходимо ввести в орбиту размышлений о фильме еще одно понятие, возникшее относительно недавно в нашей стране, — социологическая драма. Содержащая зерно производственного конфликта, она функционирует по законам, прямо противоположным законам мелодрамы. Первая всегда откровенно актуальна, рациональна по своему построению и не содержит особых притязаний на вечность. Социологическая драма тяготеет к публицистике, по стилистике она чаще всего приближена к документу. Ей чужда открытая эмоциональность — тут зрителя приглашают к «умственному» сопереживанию. Отсюда необходимость в интеллектуальной обработке текста — даже в тех моментах, где социологическая драма выходит за чисто производственные конфликты и оказывается в сфере сугубо нравственных проблем (как, например, в последней пьесе А. Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...»). Одним словом, зритель социологической драмы не льет слезы, а думает. Каналы ее восприятия и восприятия личной драмы совершенно различны.

Но вот в «Близкой дали» эти жанры уравнивают в правах — не в пример тем лентам, где личная жизнь героев представляет собой побочную линию, призванную «утеплить» основной сюжет, или фильмам, в которых производство является фоном для любовной интриги. В «Близкой дали» оба мотива суверенны, самостоятельны в своем значении, каждый имеет свой обособленный смысл.

Анна Тальникова жаждет самостоятельности — не из-за амбиций деловой женщины. Как практик, много лет проработавший в сельском хозяйстве, она часто видит дальше, чем иные руководители из центра. Получив право принимать решения, она может сделать много полезного. В своей деятельности Анна исходит из трезвой и разумной точки зрения: нужно — и можно! — превратить любую отрасль хозяйства в рентабельную. Не помогают трактора — вернем лошадей, они пройдут по бездорожью и заодно помогут в подсобном хозяйстве. Не хватит до весны кормов — отдадим часть стада на мясо. Главное — никакой догмы, решение принимается на месте, в зависимости от ситуации в хозяйстве. Цепь крупных и мелких конфликтов, в которые героиня вступает то с местным ветеринаром, то с районным начальством, постепенное завоевание права на собственное решение — вот движение производственного мотива.

Перипетии отношений с Сергеем, возрождение «похоронившей себя» (по словам односельчан) Анны, метания Букреева и счастливый финал — вот развитие любовной линии.

Одна из особенностей, определяющих построение фильма, состоит в том, что весь он сделан как бы «от лица Тальниковой» — отталкиваясь от нее, от ее видения. Она интересна авторам и в деловой жизни, и в любовных переживаниях. Преображенный ее влюбленным взглядом предстает образ беспутного Букреева. В пределах фильма о Тальниковой сказано все. И как характер, и как тип, она объяснена полностью. Ее образ имеет в картине и общую драматургическую функцию: Тальникова есть тот единственный персонаж, который связывает оба русла фабулы.

Но чтобы слить два жанра в единое полотно художественного произведения, мало воплотить два разнонаправленных жанровых начала в одном образе, как бы ни был он обаятелен и художественно убедителен (даже если — в принципе — такой драматургический ход понятен и оправдан), ибо современной драме трудно обойтись без «деловой стороны»: нынешний человек живет на работе и работой. Любовная драма эмансипированной женщины в корне отличается от любовной драмы женщины прошлого столетия. Различия эти столь значительны, что их надо выделить,



«Близкая даль».
Евдокия Самсоновна — Л. Соколова

подчеркнуть. Акцент этот сделан на образе Анны. Не достаточно ли этого акцента, чтобы параллельные, но разнонаправленные сюжеты проросли один в другой?

Сила драмы, как известно, в постепенном нагнетании страстей. Тут передышки если и делаются, то для того, чтобы стабилизировать течение сюжета, не уходя от него в сторону. Фильм этой закономерностью пренебрегает. Он не торопится форсировать любовную линию, как будто ей вовсе не надо ни пространства, ни времени для разбега. Первые два эпизода, довольно крупные, даже отдаленно не напоминают завязки любовной драмы — это сугубо деловое представление главной героини, столь характерное для любой производственной пьесы или повести. Да и первая встреча — столкновение героев происходит в рабочей обстановке, меньше всего располагающей к лирике. И далее, через весь фильм, не успевает любовная линия «разогнаться», как тут же прерывается — ради совещания или важного делового разговора. Зритель, который только было наладился попереживать за Анну и Сергея, только вник в то, что происходит между ними, вынужден снова придержать свои эмоции, ибо в следующем эпизоде речь пойдет об экономических проблемах Нечерноземья. Сбой запланирован в самой драматургии. И лирическая линия, и производственная в «Близкой дали» развиваются толчками.

Найденный режиссером В. Кольцовым спокойный стилистический тон — без умиления, без вздохов — адекватен замыслу сценариста,

его стремлению, рассказывая историю любви, показать нравы современной деревни, ее сегодняшние заботы.

Анна Тальникова в деле — сама твердость, собранность, строгость. В этой сфере ее жизни не находят отголоска те заботы, что наверняка должны были бы поглощать все ее существо. Ведь полюбила женщина! Но не проступает сквозь деловитость ни радость обретения любви, ни горе ее потери. Вряд ли это актерский просчет. Жанна Прохоренко очень убедительна, достоверна и в той и в другой ипостаси роли. Дело, видимо, в авторской позиции. Сценарист и режиссер предлагают нам свой вариант «деловой женщины». По ее нравственному кодексу, личную жизнь надо оставлять дома. Два лица героини — два сюжета, и зритель пытается самостоятельно склеить два фильма в один. Видимо, нелегко любовной интриге ходить в паре с производственной. А возможно, что и нет, если только заранее учесть, что накопление зрительских эмоций должно идти без срывов и антрактов. Все должно играть на драму Тальниковой и Букреева, подспудная тревога за их судьбы не должна отпускать зрителя даже в моменты самых жарких производственных споров.

В «Близкой дали» лишь однажды столкнется личное и деловое: Букреев, узнав, что Анна стала директором совхоза, соберет свои пожитки и, не сказав ни слова, покинет село — мужское самолюбие возьмет верх. Момент для фильма очень важный, поэтому не будем пенять на то, что мотивировка побега не совсем нова, и, кроме того, по-иному ныне понимается и «мезальянс», и престижность брака.

Не одна Анна Тальникова переживает в фильме счастливую и трудную любовь, страдает и надеется. На периферии сюжета — еще один образ, в какой-то мере представляющий собой вариации центральной лирической темы. Юная девушка, доярка Полина (И. Гришина), влюбляется в приезжего зоотехника, совсем зеленого мальчишку, городского пижончика в белом плаще и начищенных башмаках. Таким, брезгливо-лощеным и картинно сдержанным пройдет Тропарев (А. Смеляков) по всей картине. Равнодушно откажется, отвернется от Полины в самый критический момент. Она же сумеет найти в себе силы справиться с бедой: «Со мной ничего, Анна Владимировна, мамку жалко. Так все равно я ребенка оставляю. Растить буду». Прорывается еще одна, на сей раз уже совершенно скрытая от зрительских глаз драма. Но выдержит ли дополнительную нагрузку сам фильм, еще не сумевший как следует разобраться в судьбах главных героев? Надо развязать еще не один узел в их истории, а тут несчастная Полина... И действительно, не остается ни времени, ни драматического запала на то, чтобы вовлечь зрителя и в эту интригу и дальше вести драму с параллельным, удвоенным ходом.

Категоричность Тальниковой на сей раз пришлась к месту, она коротко и резко отчитывает мальчишку и гонит его прочь из села. «А я вас попрошу от нас уехать... Вы как человек не проявились. Так что давайте расстанемся. За стаж не бойтесь. Я вас отпускаю и распоряжусь о выдаче документов полюбовно, так сказать». Тропарев в этой беседе, разумеется, не безупречен, его цинизм и равнодушие проявляются здесь сполна. Но нам-то не Тропарев интересен, а Тальникова: как она себя покажет в этой тонкой ситуации? Тальникова одним махом решает сразу и за всех: отъезд зоотехника — она уверена — принесет облегчение всем, рассеет тучи, собравшиеся над Полиной.

Тут возникают «ножницы» между влюбленным отношением авторов к своей героине, которая есть главный проводник их нравственной позиции, и сомнительностью того морального императива, который декларируется в этом эпизоде устами и поступками Тальниковой.

Весьма характерна для натуры этой женщины деталь, проступающая сквозь лирический ореол героини: выносить решения не только на хозяйственном фронте. Она не интересуется тем, хочет ли Полина расстаться со своим кумиром, будет ли ей лучше, если она принесет счастье в жертву гордости? Тальникова, не рассуждая, действует: Тропарева — с глаз долой. Пусть Полина кричит, просит не вмешиваться, никому ничего не говорить, тем более ему, — в кабинете Анны все же состоится тот нерав-



«Близкия даль»
Сергей — А. Васильев,
Анна — Ж. Прохоренко

ный бой между нею, начальником, и подчиненным — молодым зоотехником. Беседа, как видим, была похожа на приказ, а как противиться приказам? Все свое презрение Тальникова высказывает в одной фразе: «Она здесь родилась. Свое любит и для него работать будет, а вы...» Иными словами: ты, пришлый, любить эту землю не способен. Родись Тропарев здесь, в деревне, — и думал бы иначе, и вел бы себя порядочно, и, выходит, Полину бы не бросил. Значит, хорош только тот, кто здесь имеет корни? Оказывается, это один из критериев Тальниковой; ее покойного мужа любили тоже за то, что он был «свой». Конечно же, это деление на «своих», то бишь любящих эту землю, и приезжих, стало быть, чуждых ей, весьма уязвимо. Впрочем, следуя правде жизни на главном направлении фильма, авторы категоричность такого вывода сами и отвергают: такой же, как Тропарев, «пришелец» — Сергей Букреев вернулся, и не только к Анне. Он вернулся, чтобы жить здесь, на этой земле, которой поначалу был действительно чужд.

Букреев приехал в Заплавское со стороны. В отличие от того же Тропарева, чью предысторию можно как-то реконструировать, он — личность непонятная, человек без корней. Драматургический контекст оправдывает его неприкаянность трудной судьбой: плавал Сергей по морям, но однажды предал его друг, и он оказался в тюрьме. Все поломалось в жизни. а потом колесил он из края в край, не веря ни в любовь, ни в дружбу. Такая судьба, наложенная на рисунок роли, выполненный А. Васильевым с точным ощущением стиля картины, рождает искомый романтический эффект.

Жаль только, что истинное понимание человеческой сути героя приходит к нам где-то в середине фильма, а до того момента рядом с Анной, которая уже была нам симпатична, он казался человеком грубоватым, веселым, по всему видно, относящимся к женщинам без лишних церемоний, и успел проявить себя только тем, что бросил свою мелиоративную бригаду, остался в селе, в доме у Анны, но делом утруждать себя не торопился. И чего он хотел, чем жил, кроме любви к ней, до поры — неизвестно.

Как-то странно и одновременно симпатично спокойное и легкое отношение Анны к «паузе» в жизни Букреева. Она не давит на него: пусть осмотрится, привыкнет к новому. Не надо торопить. Все станет на свои места.

В герое Васильева привлекателен дух независимости, дух «летучего голландца». В свободном, откровенно ироничном отношении к своей роли «примака» в доме Тальниковой, даже в шутках его чувствуется характер — и легкий и непредсказуемый. Нет, не мог Букреев предположить, уехав далеко от этих мест, что именно в тот момент, когда потянувшаяся к нему девушка доверчиво пойдет за ним, он вдруг так остро вспомнит о той, которую оставил, и потянет его назад. К Сергею Букрееву авторы отнеслись с бо́льшим пониманием, терпимостью и тактом, чем к Тропареву...

●

Несколько лет назад по сценарию А. Макарова был поставлен фильм «Приезжая» — тоже о деревне, о женщине, о любви. Зерно проблемы в нем — в столкновении человека с новой, непривычной для него средой. Конфликт был заявлен уже в названии: «Приезжая» — значит, новый человек на новом месте. Процесс вживания в иное окружение, взаимное сопротивление и противостояние разных нравственных позиций, разных принципов жизни — интереснейшая сфера для исследования психологии, морали, мировоззрения. Городская учительница и устоявшийся уклад деревни, распределенные издавна роли, сложившиеся отношения между людьми... Цель сценариста состояла не в том, чтобы показать, как один человек может сломать устоявшиеся традиции. Но вот может ли один человек — свежим и чистым взглядом со стороны и собственным бытием как примером — показать, «кто есть кто», по-иному, нежели всем уже привычно, расставить акценты?

Жанна Прохоренко (наверное, не случайна эта эстафета) сыграла молодую интеллигентную женщину, которая не пытается навязать своего мнения, не идет напролом и ни в чем не высказывает своего городского «приоритета». Зато «железно» верна своим моральным принципам, сложившимся в результате совсем не розового жизненного опыта: был и детский дом, и личная жизнь не задалась — дочку растит одна.

В сфере этической трудно, практически невозможно доказать, что ты «не» — н е претендуешь на чужого возлюбленного, а просто, даже скрывая и тормозя свои чувства, любишь его, уповая на судьбу; н е хочешь унизить или тем более «подсидеть» своих коллег-учителей, мужа и жену, хотя они и достойны упрека за свои «мелкопоместные» склонности (дело ли гонять учеников вместо урока физкультуры на собственный огород — картошку копать); н е рвешься в лидеры. Доказательство может быть одно: живи, и пусть все видят, как ты живешь. Только так можно отмести все подозрения, а там придет и признание «своею», и признание права на любовь...

Острота столкновений в «Приезжей», показалось, несколько сглажена слишком быстрым разрешением всех проблем. Новая работа А. Макарова «Близкая даль» проясняет исток такого впечатления. Драматурга словно обуревает жадность: все объять, все вместить — и психологические и социальные проблемы современной деревни. Необходимое для раздумья время сокращается: нет п р о ц е с с а — есть посыл и результат. Но достоинство «Приезжей» и «Близкой дали» в том, что главная героиня сочетает в себе мягкость с внутренней убежденностью в своей правоте, которая выражается не декларативно, а поведенчески.

Близость материала двух фильмов как-то особо подчеркивает возможность и необходимость тематической многоплановости рассмотрения жизни современной деревни. И потому

так радует диапазон образов, созданных Ж. Прохоренко на основе драматургии А. Макарова. Актрисе лучше всего удаются именно те черты образа, где надо проявить мягкость, нежную сдержанность. Она видит свою героиню и многотерпеливой и страдающей. Ее суровый, исподлобья взгляд, хрестоматийно известный со времени «Баллады о солдате», смягчен жизненным опытом. Жанна Прохоренко играет женщину, которая много оставляет в душе и лишь малую долю своих эмоций проявляет вовне. Но то, что мы видим как результат ее внутренней духовной жизни, всегда искренне и потому убедительно. Актерская натура Прохоренко оправдывает такое соединение двух главных сюжетных линий в фильме. Слияние вечно женственного и актуально-делового в характере героини воспринимается как естественное. Героиня из фильма «Приезжая», мягкая и интеллигентная, внешним рисунком образа никак не похожая на Тальникову (пачка «Беломора» в кармане, лихая шоферская хватка и властно-суровые интонации в голосе), тоже абсолютно органична для творческой индивидуальности актрисы. Из сопоставления двух этих ролей становится очевидным, что Прохоренко, всегда твердо следующая своей актерской теме, способна работать в разных ключах. И надо сказать, что она прекрасно справилась со столь несхожими задачами.

Правда, масштаб производственных вопросов, которыми нагружен образ Тальниковой, ее чисто мужская деловитость толкнули авторов на путь обыгрывания внешних деталей, достаточно броских, но далеко не всегда раскрывающих существо дела. Вероятно, авторы не сумели до конца установить своего отношения к «эмансипации» как предмету современной социологии, разобраться в ее плюсах и минусах или просто не отдавали себе отчета в том, что на их героиню зритель может взглянуть и в таком ракурсе. Вот почему в итоге приходится констатировать, что в жизни «эмансипация» проявляется гораздо сложнее, чем это показано в фильме «Близкая даль».

Однако А. Макаров и В. Кольцов оказались весьма проницательны в описании морального климата, в котором разворачивается действие. Они не сгустили краски, рисуя реакцию деревенских жителей, на глазах у которых Анна привела в свой дом Букреева, и не слишком драматизировали ее состояние в тот момент, когда она решалась на этот шаг. Мораль современного селянина не стоит изображать как крепость, обороняющую патриархальные представления о нравственности, — драматург, безусловно, это хорошо знает.

Как нелегко, наверное, было Анниной свекрови Самсоновне (Л. Соколова) понять невестку, когда та привела в дом Сергея. Память о погибшем сыне, если смотреть с точки зрения ортодоксальной морали, была зачеркнута этим решительным жестом. Но ведь она нашла в себе силы понять Анну, приняла Сергея и — более того, стала защитницей его, оберегая от насмешек соседей. Поведение Анны и Самсоновны в этот переломный, трудный для всех момент говорит об их морали ярче и убедительнее всяких слов — вот воистину народная мораль, здоровая и мудрая.

Ни Тальниковой, ни Сергею не приходится прятаться или конфликтовать с соседями. Несколько колких фраз, выслушанных у колодца свекровью Анны, матерью погибшего мужа, — вот, пожалуй, единственное выступление «моральной оппозиции». Но две-три соседки не делают погоды, а остальные сохраняют спокойствие и доброжелательность, ту дистанцию, которая необходима Анне и Сергею, чтобы не чувствовать себя сенсацией дня. Таким образом в фильме главным и наиболее острым становится, что важно, суждение собственной совести героев, их внутренние побуждения. Коллективная мораль дает общее направление поведения, корректирует отношения человека и общества, но нюансы, путь, который выбирает индивидуальность, — это сфера внутреннего, нравственного.

Найденный режиссером спокойный стилистический тон — без умиления, без вздохов — адекватен замыслу сценариста, его стремлению, рассказывая историю любви, показать нравы современной деревни, ее сегодняшние заботы.

Весь текст фильма «Близкая даль» — как структурное целое, как совокупность — равен тексту, произнесенному героями. Он практиче-

ски лишен второго плана. Такова драматургия, полностью доверившаяся слову и не предполагающая иного построения, кроме диалогического.

В принципе тема и материал, на котором строится картина, представляют собой крайне актуальную проблему. Тут, как говорится, есть о чем поговорить! Само место действия — Нечерноземье — отзывается эхом проблем, экономических и социологических, которые решают и публицистика, и документальное кино, и литература. И вполне закономерно то, что сценарист попытался — на равных с лирическим конфликтом — ввести в фильм конфликт производственный. И хотя в «Близкой дали» насущные вопросы современной деревни чаще называются, нежели исследуются углубленно, авторская позиция отмечена и мужеством, и искренней заинтересованностью.

Успех, неудача, полууспех одного произведения определяются еще и местом его в общем контексте искусства. У нас есть «деревенская литература». Современное «деревенское кино» еще складывается, лишь накапливает свои традиции, определяет собственные точки отсчета. Можно, разумеется, говорить о таком цельном и крупном явлении, как Шукшин, соединившем в себе кинематографиста и литератора и сумевшем добиться в своих экранных работах органичного сочетания философичности с обостренным восприятием социально-психологических проблем каждодневного бытия.

«Близкая даль» — третий фильм из деревенского цикла А. Макарова. В нем особенно видно, что автор любит и знает тему, над которой работает. Его влюбленность в материал обретает себя в стилистике фильма пластически. В его спокойном, без умиления тоне, без нарочитой игры в деревенскую лексику, которая вкупе с пейзажем порой становится единственным знаком тематической принадлежности фильма, индикатором авторской сопричастности к проблемам деревни. В «Близкой дали» деревня показана такой, какой ее знает (а не сочиняет) сценарист, и потому фильм переступает за границы «эстетики частного случая», делая шаг в сторону эстетики обобщенного факта.

«Близкая даль» уже позволяет говорить об определенности направления творчества драматурга. Хочется пожелать ему интенсивности овладения качеством, к коему он сам тяготеет, — аналитичностью. Исследовать, насколько важны названные проблемы для того момента истории, который мы называем современностью, как они скажутся в будущем, сплести их с людскими судьбами — это задача большой сложности. Плодотворно ли решать ее, стыкуя противоположные по этимологии жанры? Вопрос скорее риторический, ибо художественный результат «Близкой дали» никак не дает оснований для того, чтобы объявить исход поисков на этом пути заранее известным.

«Странная женщина»: параметры спора

Публикуя в № 3 «ИК» рецензию А. Липкова на фильм Е. Габриловича и Ю. Райзмана «Странная женщина», редакция пригласила читателей принять участие в обсуждении картины. Стали приходить письма-отклики, написанные в разных рецензионных жанрах: аналитические статьи, критические эссе, полемические заметки, рецензии-исповеди. В результате состоялась заочная дискуссия, интересная, как нам представляется, не только для ее непосредственных «виновников», и не потерявшая остроты, хотя фильм уже прошел по экранам.

Есть ли более чуткий барометр общественного мнения, зрительских симпатий и антипатий, чем письма, присланные в редакцию? И хотя почта толстого журнала существенно отличается от почты журнала массового — и количеством писем, и составом их авторов, — мотив, лежащий в основе самого побуждения — написать, высказаться, — этот мотив, в сущности, один и тот же. Вот почему и наша не столь уж объемная почта достаточно репрезентативна как социологический документ. К тому же нередко она содержит суждения, которые бы сделали честь критику-профессионалу: чаще всего в «ИК» пишут зрители, относящиеся к кино как к части нашей духовной культуры, размышляющие не только о проблематике, но и о поэтике фильма.

Вот и среди писем о «Странной женщине» больше всего таких, где актуальная проблематика картины анализируется через ее поэтику, а не помимо ее. Самая интересная — и симптоматичная — особенность писем о «Странной женщине» связана как раз с глубоким аналитическим подходом авторов к предмету спора. Дело даже не в количестве тонких наблюдений и оригинальности трактовок — о том и о другом речь впереди. Дело в том, что граница спора в нашей дискуссии сдвинута с оси, по которой она обычно проходила. Если на страницах «Советского экрана» (см. «СЭ», № 24, 1978) спорили сторонники и противники «Странной женщины» как социально-психологического феномена, то за «круглым столом» «ИК» спор переместился в иную плоскость. Ибо здесь собрались главным образом сторонники «Странной женщины» — те, кто не ставит под сомнение ни подлинность, жизненность и актуальность явления, запечатленного в фильме, ни необходимость и своевременность именно такой постановки вопроса. «...Притягательная сила фильма в том, — пишет В. Шария (Сухуми), — что авторам удалось нащупать живой нерв современной действительности, поднять вопросы, которые не могут не волновать каждого».

«Можно спорить по поводу тех или иных художественных решений «Странной женщины», — читаем в письме студентки С. Беловой (Свердловск), — нравственная позиция авторов для меня бесспорна». Эту мысль развивает С. Шершнев из Старого Оскола: «...если такие художники, как Евгений Габрилович и Юлий Райзман, подняли подобную проблему, то это, без сомнения, говорит о многом. Недаром фильм получил широкий резонанс. Несмотря на сугубо традиционные постановочные приемы, споры он вызвал не меньшие, чем «Романс о влюбленных».

Так о чем же спорят сторонники «Странной женщины» в отличие от ее противников, чьи аргументы укладываются чаще всего в формулировки типа: «с жиру бесится», «стыд потеряла» или «думать надо не только о себе»?

И о чем можно спорить, если драма героини воспринимается как «история женской души», если Евгения Шевелева понята и принята в ее отчаянном порыве, в жажде высокой любви?

Оказывается, есть о чем спорить. Письма показывают, что проблемное пространство фильма шире того круга, который обозначила профессиональная критика, увлеченная прежде всего внутренней полемичностью картины, ее открытым призывом к спору, провозглашенным авторами в их предсъемочных интервью и подтвержденным в интервью после премьеры.

Толкования фильма не исчерпываются признанием (или непризнанием) того, что семья без любви безнравственна и что поступок героини есть протест против этой безнравственности.

Евгения Шевелева и другие персонажи картины интересуют читателей как л и ч н о с т и, за которыми стоит конкретный житейский, социальный и нравственный опыт, определивший их отношение к любви, к женщине, к семье. Многих занимает не столько решительный поступок Евгении, сколько тот идеал любви, к которому она так одержимо стремится, принося во имя его жертву за жертвой. Об этом интересно размышляет С. Исаев из Томска:

«Что же это за идеал, ради которого жена уходит из семьи, а потом и от своего возлюбленного? Если говорить обще и абстрактно, то Женя Шевелева страдает из-за отсутствия настоящей, глубокой, а главное — погруженной в атмосферу романтического флера любви. Любовь в понимании Жени — прежде всего рыцарское служение любимой женщине, поклонение ей...

Уверен, что и авторы фильма разделяют взгляды Евгении Михайловны и Юрия Агапова, причем последний и призван реабилитировать идеал романтического влюбленного, который противостоит как холодной деловитости Шевелевых, так и легкомысленной стратегии «поезда любви» Андриановых. Конечно, по-человечески можно понять мечту героини о необыкновенной любви, когда в семье ее уже нет. Но... главные герои фильма, по-моему, заблуждаются, когда видят идеал настоящей любви в красивости романтических сумасбродств, которые в лучшем случае искренни, но мимолетны»...

Надо отдать должное С. Исаеву — он тонко уловил слабость позиции, на которой отстаивает себя романтическая любовь. Конечно, романтический флер — непрочный фундамент для глубокого и сильного чувства, хотя притягательность его очевидна. Но не подменяет ли автор письма в полемическом задоре реальность фильма собственными размышлениями о романтической любви? То, что Юра Агапов влюбляется в Женю с первого взгляда и однажды становится перед ней на колени, вовсе не дает оснований утверждать, что за этим жестом нет ничего, кроме романтического флера. Да и так ли уж бесспорно, что герой О. Вавилова — тип романтического героя? В отличие от пошляка Шевелева и практика-рационалиста Андрианова, людей, для которых любовь есть понятие — и занятие — прикладное, Юрий Агапов понимает любовь как явление духа. Как откровение и дар. И не романтический антураж, а чистота и цельность чувств делают Агапова в глазах зрителей «фениксом, восставшим из пепла современного рационализма».

Кто станет спорить с утверждением С. Исаева, что «любовь с большой буквы может основываться только на глубоком духовном родстве, на общих нравственных максимах, тщательно продуманных и выстраданных в процессе сознательного духовного роста». Но на этом основании делается вывод, что Юрий, ничего не зная о «даме сердца», мог разве что придумать свою любовь. Допустим, что так оно и было. Допустим, что, узнав поближе Евгению, Юрий поймет, что обманулся. Но это произойдет уже за кадром, за эстетическим полем фильма, так что для его концепции этот предполагаемый факт не имеет значения. Для фильма важно другое: что есть люди, для которых любовь есть важная сфера воплощения личности и великое таинство. Вот об этом мы как-то стали забывать, и безумные поступки, вдохновленные любовью, кажутся нам блажью или беспочвенным романтизмом.

Письма говорят, что на неокрепшее, становящееся сознание Юрина линия поведения ока-

зывает сильное воздействие, воспринимается как урок нравственного отношения к любви.

Десятиклассник из Салавата (Башкирия) В. Терехов написал свое письмо под впечатлением образа, созданного О. Вавиловым. Фильм, видимо, морально поддержал юношу в его размышлениях о чувствах, о любви. Молодежь в этом возрасте нередко посещают сомнения в реальном существовании высокой любви — любовь кое-кто склонен считать прерогативой литературы. Кино, как искусство, отражающее жизнь в формах самой жизни, в этом внутреннем споре может подчас сыграть решающую роль, дать человеку крылья или обрубить их. Если юноша, посмотрев фильм о любви, пишет: «нужно вернуть людям любовь!», не означает ли это, что авторская цель достигнута? Ибо именно этой целью — восславить любовь — и вдохновлялись авторы, задумывая свою картину как ответ на определенную социально-психологическую ситуацию, сложившуюся в реальности и отразившуюся в искусстве.

«Восстание против чувств» — так однажды сформулировал эту ситуацию Е. Габрилович в названии одной из своих статей. Статья, правда, была посвящена западному кинематографу, где понятие «любовь» весьма часто подменяется понятием «секс». Но симптомы оскудения, измельчения чувств проявляются — на свой лад, разумеется, — и в нашей жизни. Фильм задел эту болевую точку. Многие читатели поддерживают его прежде всего за то, что видят в нем «предупреждение о чрезвычайно опасном для общества наступлении рационализма на сферу чувств». В письме В. Анцибора из Калуги утверждается, в частности: «странные женщины» и «странные мужчины», как никогда, нужны обществу. Только они не дадут человеческим отношениям попасть под власть математических методов».

Сделаем скидку на преувеличения, вызванные полемическим запалом авторов и, видимо, неизбежные, когда идет горячий спор. Однако в этих темпераментных высказываниях скрыто важное свидетельство: фильм ответил на «социальные ожидания». Его ждали. Ждали разговора не о «странностях любви», но о том, как проявляется в интимном мире личности ее социум, складывающийся в условиях, когда женское равноправие изменило баланс общественных отношений — не только характер отношений мужчины и женщины.

Что касается последнего, то симптоматичная точка зрения высказана в упомянутом уже письме С. Исаева. Его тезис состоит в том, что любовь с первого взгляда едва ли не оскорбительна для женщины, ибо такая любовь, по его мнению, игнорирует женщину как личность. «Чрезмерное преувеличение женского в женщине, — формулирует наш корреспондент, — ведет к нетребовательности и неуважению к ее человеческой сущности». Нет сомнений, что эта мысль продиктована уважением к женщине, завоевавшей право на социальную деятельность и не желающей это право терять. Но не содержит ли тезис нашего корреспондента главное, коренное противоречие эмансипации? Ведь личностное в женщине нельзя отделить от женского ее существа.

С. Исаев же доказывает, что причина крушения любви, которое переживают герои фильма, «состоит в том, что ни один из них не стал самобытной, оригинальной, интересной личностью». Эта точка зрения опровергается в других письмах, авторы которых, напротив, видят в героях выраженное личностное начало. Ведь будь Евгения Михайловна «душечкой», и проблем бы не было — жила бы припеваючи со своим Шевелевым. О том, что она — зрелая, сложившаяся личность, говорит хотя бы уровень ее притязаний. Но взгляд С. Исаева на источник драматизма фильма симптоматичен и в другом отношении: в понятие «личность» он вкладывает свои представления об экранном характере, разработанном в традициях тонкого психологизма. Эту ошибку делают многие зрители. Таких характеров в «Странной женщине» нет — перед нами типы. Поведение их в заданной авторами ситуации тоже типологично.

Эту особенность поэтики фильма различают многие читатели. «Собственно говоря, — пишет москвич И. Абель, — три мужских персонажа представляют три типологические модели поведения, каждая из которых имеет солидную

традицию бытования». А «ситуации, в которые попадает героиня, — это пробные камни, психологические и этические пороги, через которые должна пройти, утверждая себя, авторская мысль о любви как о понятии бытийном».

Аргументируя свою мысль, И. Абель проводит параллель между фильмом и толстовской «Анной Карениной». Если формализовать тот и другой сюжеты, мы и впрямь увидим сходные модели. И тут обнаружится, что у Шевелева с Андриановым больше сходства, чем различия, как и у Каренина с Вронским. Роман Толстого в связи с фильмом вспоминают многие корреспонденты «ИК». Эта ассоциация указывает на то, что в основе сценария, помимо типологической модели, лежит еще и модель архитипическая, историко-литературная.

«Жизненная ситуация, положенная в основу фильма, достаточно традиционна, — пишет А. Люсый из Симферополя. — Ее «треугольник» перекликается с «Анной Карениной» куда сильнее, чем это было, например, в «Южноамериканском варианте» С. Залыгина. Нелюбимый муж с высоким положением, постоянно в окружении коллег и знакомых... Уход от него, отказ при этом от сына, к страстно влюбленному Андрианову, который выгодно отличается от слишком делового супруга тем, что может ради своих чувств бросить на время работу. Собственно, к появлению этой ассоциации привело исполнение роли Андрианова артистом В. Лановым, который довольно точно обозначил образ Вронского в фильме А. Зархи. «Вронский — бытовая фигура, — писал о толстовском герое Б. Бурсов, — так и не поднявшаяся до уровня бытийности, тогда как Анна насквозь бытийна».

Это замечание ясно обозначает водораздел между супругами и, думается, вскрывает не всем понятное существо возникшего между ними конфликта.

Итак, читатели, увидев в основе сюжета «Странной женщины» традиционную схему, рассматривают ее опять-таки как типологическую модель, внутри которой заключены отнюдь не «литературные» страсти.

Но есть иные точки зрения. Киевлянка И. Кириченко в своей резко критической статье о фильме высказывает предположение, что создатели фильма использовали мелодраматическую модель как гарантию зрительского успеха, как автоматически срабатывающую конструкцию, освободив себя тем самым от всяких «усилий по созданию реальной атмосферы жизни, жизненности коллизий, жизненности игры актеров и так далее».

А не был ли фильм «Странная женщина» дерзким экспериментом на выживаемость старого доброго жанра? — таким вопросом задается автор. «Веками сколоченная конструкция выстояла», — констатирует читательница И. Кириченко.

Тут с ней хочется поспорить — не по поводу устойчивости жанра. Мелодрама, конечно же, царица жанрового кинематографа. Но вот что в данном случае захватывает зрителя, что тянет его в кинозал — мелодрама, которая дает выход эмоциям, или проблема, которая волнует многих? В этом и есть вопрос. И. Кириченко не пришло в голову задуматься вот над какой проблемой: а *зачем* Евгению Габриловичу и Юлию Райзману понадобился такой «эксперимент»? Во имя чего? Неужели все-таки во имя того, чтобы убедиться в том, что «жанр вывезет», даже если фильм будет далек от реальной жизни с ее реальными проблемами?

Задумайся как следует наша корреспондентка над этим вопросом, она бы тотчас увидела, что фильм-то как раз исследует одну из самых актуальных проблем реальной жизни. И. Кириченко не импонируют художественные средства фильма, чему она и посвящает свою статью. Но, анализируя художественную структуру фильма, автор отрывается от его проблематики, не замечая открытия в самом его замысле и вовсе игнорируя его социальное содержание.

А. Люсый, чье письмо мы уже цитировали, отвечает И. Кириченко — и, на наш взгляд, доказательно. «Ю. Райзман не раз говорил, — напоминает А. Люсый, — что, когда он обращается к «бытовым» проблемам, его интересует прежде всего достоверность чувств героев. Такая задача была поставлена и в «Стран-

ной женщине». В фильме, говорил автор, «самые обыкновенные люди и чувства их простые, человеческие — чувства людей любящих, страдающих, не понимающих друг друга. То, что происходит с ними, абсолютная правда».

Здесь наш читатель впрямую выходит на один из тезисов профессиональной критики, пеняющей Ю. Райзману за то, что он потерял вкус к бытописательству, которое долгое время было стилеобразующим фактором его художественной поэтики.

Критики упускают из виду по крайней мере два обстоятельства. Обстоятельство первое. Облик нашего быта меняется невероятно и стремительно. Нас же все еще мучает ностальгия по фикусам, подзорам и подушкам-«думочкам», хотя еще совсем недавно, когда Ю. Райзман снимал «Твоего современника», эти бытовые реалии были живыми.

Нивелировка, унификация бытового антуража, его отчужденность, отстраненность от личности — приметы нашего времени, его новый бытовой облик.

Обстоятельство второе — и главное.

Райзмановское бытописательство всегда было следствием, а не причиной, средством, а не целью. Сущность его таланта А. Люсый характеризует точно — это «талант социального диагностика». Однако источник силы художника, как хорошо всем известно, нередко становится и причиной его слабости.

«В фильме «Странная женщина», — развивает свою мысль А. Люсый, — обстоятельствам жизни героев, быту уделено не меньшее внимание, чем в фильме «А если это любовь?». Но теперь уже в сфере исследования — наступательные возможности любви, а не ее оборона. Любви, также внутренне не осуществившейся, но уже способной к внешнему прорыву через кольцо обстоятельств... Уход Жени от мужа — что это: любовь к Андрианову или реакция на отсутствие любви?»

Поставив вопрос таким образом, по нашему мнению, вполне резонно, автор ищет ответ, строя свою аргументацию на опыте творчества Ю. Райзмана в целом.

А. Люсый ссылается, в частности, на мнение критика Л. Аннинского, который писал о фильме «А если это любовь?», что в нем построена цепь доводов в защиту любви, но самой любви («вещества любви») нет. И дальше: «Е. Громов почти дословно повторяет это, характеризуя героиню «Странной женщины»: «Никто не мешает Жене любить и быть любимой, только самой любви нет»[1]. «Такова особенность типологического мышления этого режиссера: его интересует прежде всего облик быта («я предпочитаю жанр бытовой психологической драмы»), черты человеческого поведения, не зависимые от того, «в любви» они выявились, или вне ее»[2]. В фильме «А если это любовь?» дана панорама мещанских пережитков, исследуется то, что убивает любовь, но в кольце этих враждебных чувству обстоятельств нет того единственного, что им может противостоять («вещества любви»). Внутри поставленной задачи наметилась незапланированная этическая коллизия: едва наметившаяся драма личности вырастает из того факта, что «положительные» и «отрицательные» персонажи (платформа будущих «заэкранных» дискуссий) лезут в душевный мир героев с одинаковой бесцеремонностью. М. Зак в книге «Юлий Райзман» писал, что авторы фильма «А если это любовь?» оперировали судьбами героев в качестве доказательств «антимещанских» истин и при этом не щадили себя, оставляя незащищенными некоторые сюжетные положения. Но они не щадили и своих героев, не беря в расчет их внутреннее самовозгорание».

Нечто подобное происходит и в «Странной женщине».

А. Люсый верно замечает, что сама постановка проблемы для авторов куда важнее, чем судьбы героев. И в своем стремлении высказаться они упускают из вида, что всякая система образов обладает способностью спонтанного саморазвития — отсюда «незапланированные этические коллизии». Зрители же в подавляющем большинстве оценивают не на-

---

[1] Е. Громов. О полноте чувств. — «СЭ», 1978, № 18, стр. 3.

[2] Л. Аннинский. Зеркало экрана. Минск, 1977, стр. 81.

мерения создателей фильма. Зрители рецензируют поступки героев, приветствуют или осуждают их.

В. Гонин (г. Раменское Московской области) пишет о том же, но заходит с другой стороны. Интеллектуальное и эмоциональное начала, отмечает он, существуют параллельно, не прорастая одно в другое, причем первое явно преобладает. В этом «дуализме» В. Гонин видит противоречие «Странной женщины» как художественного произведения.

Цитируемый автор не одинок в своем мнении и имеет для него основания. Однако попробуем взглянуть на фильм с другой точки.

Таких мастеров, как Евгений Габрилович и Юлий Райзман, трудно заподозрить в том, что они не представляли ответной реакции зрительского зала. С их талантом, опытом и остротой профессионального зрения зрительскую реакцию можно предвидеть и даже планировать. И нет ли повода в таком построении фильма усмотреть не просчет, а расчет? Расчет на активную реакцию зрительного зала, на его «тестирование». Установку на максимальный разброс зрительских мнений. Ведь авторы не раз заявляли о своем намерении сделать дискуссионный, спорный фильм.

Спор, как видим, состоялся. Читатель из Старого Оскола С. Шершнев верно подметил, что «в лагере оппозиции неожиданно оказалось большее число зрителей, чем ожидалось». «Хотя поступки героини и оправдываются авторами, значительная часть зрителей их не принимает», — приходит к выводу автор. И объясняет: «Многие мужчины замечают в себе черты Шевелева, и стоит им предположить, что их супруги последуют примеру Евгении, как современные взгляды на жизнь немедленно перелицовываются на домостроевские».

Итак, анализируя читательские письма, мы приходим к выводу, интересному для практики современного кинематографа, озабоченного поиском новых контактов со зрителем. Судя по всему, создатели «Странной женщины» рассчитывали и на внеэстетическое восприятие своего фильма, но пытались этот расчет художественно оправдать. Отсюда — открытая, даже навязчивая дискуссионность диалогов, типы вместо характеров, типология отношений вместо их непредсказуемости. Отсюда — выбор актеров. И. Купченко, несущая идею любви, ее духовную оболочку. В. Лановой, за которым со времен «Анны Карениной» тянется шлейф героя адюльтера. Ю. Подсолонко, сыгравший респектабельную пошлость. О. Вавилов — персонификация таланта любить. Но — и здесь мы вновь воспользуемся формулировкой А. Люсого — «в «Странной женщине» слишком широкий, пусть и дискуссионный, захват действительности не везде себя художественно оправдал, снизил точность прицела. Социологическое исследование может стать достоянием искусства тогда, когда оно в равной мере уверенно чувствует себя к а к в г о р и з о н т а л ь н о м, т а к и в в е р т и к а л ь н о м и з м е р е н и и» (разрядка наша. — *Ред.*).

У фильма есть свой художественный закон, свое эстетическое пространство, и зрители, как видим, его точно чувствуют и анализируют. И все-таки поэтика данностей оказывается недостаточной там, где она наталкивается на сложившуюся этическую традицию. Самая уязвимая позиция фильма — отношения Жени с сыном. То, что ее материнские страдания никак не акцентированы, — серьезный просчет авторов. Торопливое объяснение в пионерском лагере, где подчеркнуто, что мальчика больше волнует партия в волейбол, чем новость о том, что мать уходит из дома, — этот эпизод не удовлетворяет зрителя. Мать, оставляющую свое дитя, могут оправдать только самые невероятные обстоятельства. И если зритель домысливает конспект Жениной судьбы, заполняя его своим опытом и своими представлениями о жизни, то эта линия сюжета может разом зачеркнуть накопившееся сочувствие к героине. Слеза ребенка на весах русской культуры всегда весила очень много.

Странно, что создатели фильма не учли такой фактор. Именно этот просчет под пером некоторых оппонентов превращается в «апологию безнравственности», якобы проповедуемой фильмом.

●

Подводя итоги разговора с читателями, редакция горячо благодарит всех корреспонден-

тов, принявших участие в обсуждении фильма «Странная женщина». Чьи-то письма остались за пределами беседы — ведь и журнальные обзоры имеют границы. Но расхолаживаться не надо. Редакция и впредь намерена проводить такого рода заочные конференции — шанс участвовать в них есть у каждого.

Что же касается предмета разговора — фильма «Странная женщина», то читательская почта сослужила нам отличную службу. И вот какую. Картину, покуда она шла на экранах, сопровождали многочисленные рецензии и споры, оборвавшиеся в тот момент, когда о «Странной женщине» еще хотелось говорить. Спор оставался незавершенным, и письма, полученные «ИК» после опубликования рецензии А. Липкова на фильм, подтвердили, что так оно и есть. В читательских рецензиях открылись не оприходованные критикой грани темы. Редакция постаралась представить эти зрительские открытия с максимальной полнотой.

Отдел советского художественного фильма «ИК»

Научная конференция в Киеве

В рамках празднования 60-летия советского кино Союз кинематографистов Украины, научно-исследовательский институт теории и истории кино Госкино СССР и Всесоюзная комиссия теории и критики СК СССР провели в 1979 году в Киеве научно-теоретическую конференцию «Советское киноискусство в борьбе за нового человека». В ней приняли участие киноведы, критики, творческие работники студий Москвы, Киева, Ленинграда, Минска, Харькова, Кишинева, Одессы.

С докладами выступили доктор философских наук, профессор В. А. Кудин («Влияние советского искусства на социальную активность личности»), доктор искусствоведения, профессор И. А. Рачук («Советская украинская кинематография на всесоюзном экране»), директор Одесской киностудии, кандидат философских наук Г. П. Збандут («Ленинский принцип партийности в советской кинематографии»), кандидат искусствоведения Н. М. Капельгородская («Проблема киногероя в борьбе идеологий»), доктор филологических наук, профессор Б. С. Буряк («Художественная критика и современный кинопроцесс»), кандидат филологических наук А. И. Щербак («Взаимодействие искусств и его значение для кино»), доктор филологических наук Е. Л. Бондарева («Нравственный потенциал киногероев. По экранизациям произведений Василя Быкова»).

С развернутыми сообщениями выступили М. А. Соломонов («Активность киногероя и современный социальный конфликт»), режиссер Е. Ф. Шерстобитов («Воспитывать гражданственность и патриотизм»), В. Н. Барановский («НТР и современный киногерой»), режиссер Ф. М. Соболев («Значение новых форм кинопроизводства»), кандидат филологических наук В. В. Цвиркунов («Духовная наполненность и личностный потенциал современного киногероя»), Е. Б. Шупик («Воздействие кинокритики на киноискусство»), Е. С. Левин («Школьный фильм: проблемы нравственного воспитания»).

Подводя итоги конференции, секретарь СКУ А. И. Щербак отметил, что она будет способствовать теоретической разработке важнейших проблем современного кинопроцесса.



Б. Иванов

Ох, эти отрицательные герои...

—Борис Владимирович, вы сыграли в кино много ролей, были среди них крупные, замеченные критикой и зрителями, были небольшие, эпизодические, эти последние тоже были замечены зрителями, но, увы, не всегда отмечались рецензентами. Что бы вы хотели сказать о себе накануне своего 60-летия в исправление этой явной несправедливости?

Что вы считаете самым характерным и важным в вашей артистической деятельности в кино?

— Театральное училище я закончил в Одессе в 1941 году, а 22 июня при абсолютно пустом зале шел наш дипломный спектакль «Жорж Данден» Мольера. В тот же день, сразу после спектакля наш курс во главе с нашим педагогом Михаилом Еремеевичем Тилькером отправился в военкомат. Через каких-нибудь три-четыре дня мы уже были в комсомольском истребительном батальоне, ловили вокруг Одессы диверсантов, фашистских лазутчиков и их пособников. А еще через 10 дней, я был на фронте и воевал в пехоте. Позже я был ранен под Старой Руссой, когда нам уже удалось прорвать кольцо блокады под Ленинградом...

И вот, спустя три с лишним десятилетия, судьба уготовила мне долгожданный сюрприз — роль, в которой я мог выразить что-то свое, сугубо личное, в какой-то мере автобиографическое. Это была скромная, небольшая по количеству слов, но бесконечно дорогая мне роль пианиста в фильме хорошего режиссера Г. Егиазарова «От зари до зари», снятого по сценарию его же и Л. Чумичева. Обычно в кино мне, увы, достаются мерзавцы: убийцы, воры, стяжатели. От всех этих подлецов я уже по ночам кошмары вижу, спать не могу. А тут я наконец сыграл не только порядочного человека, доброго, чуткого, тактичного, но еще и, как я, бывшего фронтовика.

Вся его военная биография — где-то далеко за кадром, но я ведь ее сам прожил, сам прочувствовал всеми фибрами души.

Как говорится, рыбак рыбака видит издалека. Так и мой герой: увидев в зале провинциального ресторана незнакомого посетителя, колхозного механика Федора Рожнова, опоздавшего на встречу однополчан и загрустившего в одиночестве, музыкант Савелий не может не разделить с ним радость праздника Победы. Он понимает старого солдата без слов, всем сердцем. Ведь эта радость приправлена горечью, ибо много наших боевых друзей не дожило до такого светлого дня: одни остались на поле боя, другие — умерли позже, от ран и недугов. Эта небольшая роль заставила меня заново пережить всю мою военную молодость.

Однако, честно говоря, такие роли в моей жизни — большая редкость, и я их воспринимаю как подарок. Не так давно довелось мне сыграть еще одного очень хорошего, симпатичного мне человека — следователя Сенокосова в фильме Александра Светлова «Счет человеческий» (автор сценария Ю. Николин).

Мне не только мой герой, вся эта заполярная история, с ее моржами и льдами, с пургой на острове Врангеля, с упорной борьбой героя за то, чтобы моржи не уходили от нас, не погибали бы от нашего неумения обращаться с ними, от нашего равнодушия, была бесконечно по-человечески понятна, близка. Это я и стремился выразить в образе Сенокосова. Неказистый с виду, он и неловок, и неуклюж, и не особенно разговорчив, но он справедлив и честен по самому большому счету. Без ледовой разведки не могут летать самолеты в Заполярье, между тем воздушная разведка пугает моржей, и они со страха кидаются в воду всем стадом, калеча слабых и малолеток. Охотовед, призванный наблюдать за лежбищем, уничтожает навигационный знак и стреляет в самолет, спугнувший животных. По долгу службы следователь Сенокосов обязан допросить виновного, завести на него дело — привлечь к ответственности. А он, разобравшись во всем досконально, по собствен-

ной инициативе летит за свои кровные деньги (около 300 рублей в один конец!) с острова Врангеля в столицу, в прокуратуру республики, чтобы спасать и моржей, и их защитника. Он пытается выяснить, нет ли иных способов ледовой разведки и нельзя ли изменить маршрут Северного морского пути в районе острова Врангеля, где гибнут редкие, вымирающие животные. Это вовсе не его, Сенокосова, дело, но разве он может оставаться в стороне? Нет, он — не может!

Вместе со съемочной группой я летал в Заполярье. Конечно, это путешествие не из легких (13 часов в воздухе), но мне оно доставило огромную радость. Такое не забывается. Иной раз актеры, снимаясь, жалуются на бесконечные поездки и полеты. А я, признаться, хоть и считаю себя театральным актером, настолько люблю кино, настолько люблю сниматься, что даже и эти бесконечные перемещения в пространстве тоже люблю от души.

Они как бы часть моей актерской жизни, и я готов сниматься где угодно, хоть в тундре, хоть на полюсе. Была бы только сто́ящая роль!

Эту мою страсть хорошо понимал Юрий Александрович Завадский, в течение многих лет, до самого смертного часа, руководивший Академическим театром имени Моссовета, где я имею честь работать с 1943 года. Как ни трудно отпускать театрального актера на съемки, если он занят во многих спектаклях, Юрий Александрович никогда мне не препятствовал. Он считал, что работа в кино шлифует актерское мастерство, приучая артиста к быстрой реакции, максимальной собранности и упругому ритму. И я это чувствую на себе. Кино — отличный тренаж для актера. В театре тебя могут выручить, «прикрыть» партнеры, декорации, свет, музыка. На экране же ты остаешься один на один с камерой, особенно если говорить о крупном плане. Здесь ничто тебе не поможет, малейшая фальшь будет бить в глаза. Кино воспитывает чувство правды — вот почему Завадский любил, чтобы его актеры снимались. Да он ведь и сам снимался в молодости. Помните «Аэлиту»?

— Но всегда ли кино — отличный тренаж для актера?

— Нет, конечно. На сцену возвращаешься обогащенным, обновленным, если роль у тебя была настоящая. А что такое «настоящая» роль? Об этом разговор особый.

— Давайте задержимся на этом вопросе. Какие роли вы отнесли бы к настоящим? Только роли положительных героев?

— Нет, конечно. Из актеров многие действительно не хотят играть отрицательных героев, хотят играть только положительных! Я — не из их числа. Главное для меня — хорошая драматургия, живой и правдивый характер. Вот если этого нет, то я, прочитав сценарий, как велика бы ни была роль, немедленно и бесповоротно от нее отказываюсь. Я соглашаюсь сниматься только в том случае, если мне нравится драматургический материал.

Вот, например, недавно мне предложили принять участие в экранизации комедии Оскара Уайльда «Идеальный муж». Ну что ж, я — с удовольствием! Но на мою долю досталась самая, с моей точки зрения, неинтересная в этой блестящей, остроумной пьесе роль. Она мне внутренне, творчески мала, я из таких ролей вырос. Играть в такой роли, по-моему, нечего. Пришлось отказаться, несмотря на всю мою любовь к классике вообще и к английской в частности.

Что же касается моих экранных негодяев, то они мне все же дороги, каждый по-своему. Потому что среди них попадаются и люди умные, сильные, знающие человеческие слабости, умеющие создать опасную ситуацию и осторожно заманить в нее неопытного новичка, чтобы потом его «выручить», «спасти» и этим приручить уже окончательно, заарканить навечно. К подобным типам относится и мой персонаж из «Версии полковника Зорина», премьера которой состоялась в конце лета. В этом детективе режиссера Андрея Ладынина (по сценарию В. Кузнецова) я играю человека непростого, даже по-своему талантливого, хотя, правда, у нас обычно о плохом, о злом человеке так не говорят. Он мог бы и состояться, направь он свои способности в сторону добра. У него есть даже что-то от Раскольникова. Помните бесконечные диалоги с Порфирием Петровичем? Мой «герой» тоже любит беседовать с Зориным, глубоко, серьезно сыгранным Всеволодом Санаевым. Вот и получилось так, что два сильных противника уверенно ведут на экране свой поединок, а это-то и интересно. Вот почему и нам, исполнителям, казалось, что не стоит упрощать ситуацию благополучным концом. Не следует, думалось все, раскладывать по полочкам и спешить успокоить зрителей. К сожалению, в фильме все сложилось по стандарту. В этой связи я не могу не вспомнить свой разговор с одним из зрителей картины. Он подошел ко мне после просмотра и сказал: «Я адвокат, и я полагаю, что вам не надо было сдаваться. Никаких улик против вас нет, напрасно вы сдались». Любопытнейшая реакция! Она свидетельствует о том, что зрители не хотят, чтобы с ними играли в поддавки, они хотят, чтобы драматургическое действие развивалось по жизненным законам, согласно реальной жизненной логике.

— А довелось ли вам сыграть в фильме, где не было таких подсказок?

— Да. Интересного, сильного врага мне пришлось сыграть у замечательного мастера Шаке-

на Айманова, ныне покойного, в его последнем фильме «Конец атамана». Это елейный, сладенький отец Иона, священник и по совместительству белогвардейский разведчик. Готовя роль, мы стремились к тому, чтобы в ней все было только «по правде». У нас на фильме был даже консультант из Троице-Сергиевой лавры, который учил меня, как крестить и креститься, как молиться. Однажды после съемки, где я читал проповедь и пел пасхальную молитву, он подошел ко мне и шепотом посоветовал бросить кино и перейти в священники. «У вас, — говорит, — получится, у вас сила убеждения есть». Я воспринял это предложение как похвалу моей актерской работе.

С Шакеном хорошо работалось, легко. Сам превосходный актер, с удивительно красивым голосом, который можно было слушать бесконечно, как музыку, он умел уважать чужие мнения и, в частности, охотно шел на мои встречные предложения. Например, у меня в тексте была такая фраза: «Вы разрушили мой Парфенон». Фраза эта ему, видимо, нравилась, потому что он часто любил повторять ее, шутя со мной. Эта фраза даже стала у него своего рода паролем в разговорах со мной. Но мне этот Парфенон казался выспренним, неестественным. И Шакен после долгих колебаний пошел мне навстречу, согласился свой Парфенон разрушить.

И еще одного священника удалось мне сыграть, уже много позднее, у Игоря Таланкина в «Отце Сергии». То был уже не рядовой поп, а игумен богатейшего монастыря, аристократ церкви. Помню, мы снимали в Печерской лавре. И вот, после съемки, когда я еще не успел разгримироваться и переодеться, ко мне подскочил сухонький старичок: «Отче, благослови!» Я даже растерялся от неожиданности и пролепетал: «Я не могу». Старик испугался: «Почему, отче?» «Я не поп, — сказал я, — я актер». Но он не поверил мне и ушел встревоженный, так и не поняв, почему я отказываю ему в благословении божьем.

— А над чем, Борис Владимирович, вы работали в последнее время?

— Две мои последние роли на «Ленфильме», роли моих современников, хотя и очень далеких мне по духу, по характеру, были мне интересны и по-своему важны. В фильме Г. Раппопорта «Меня это не касается» (сценарий Э. Дубровского) я сыграл директора заготпункта Дроздова, а в фильме Н. Бирмана «След на земле» (сценарий В. Гоника) — главного инженера завода Демыкина. Мне по душе публицистическая направленность обеих лент, разных по стилю, по материалу, по жанру, но одинаково открытых в своем публицистическом звучании. Первая — детектив, со всеми присущими детективу атрибутами; здесь под конец, как водится, на меня надевают наручники и сажают в милицейскую машину. Ну что ж, поделом, как говорится, получил по заслугам. Во второй же картине нет такого конца, когда зло было бы полностью наказано, а добро бы полностью восторжествовало. Казалось бы, инспектор водоохраны Карнавин терпит даже крах в своей непрерывной и изнурительной борьбе с крупным промышленным комбинатом, постоянно загрязняющим реку. Но фильм от этого не кажется мне ни мрачным, ни безысходным. Напротив! Не такой человек Карнавин, чтобы сложить оружие, отступить. Он своего добьется, раньше или позже, и река перестанет быть сточной канавой, станет красивой и здоровой. Мне кажется, это очень нужный фильм, с большим радиусом действия.

Что касается моих планов на будущее, то у актеров они делятся на реальные предложения и мечты. Если говорить о реальном, то я получил приглашение, для меня очень лестное, сниматься у одного из старейшин советского кинематографа — у Александра Григорьевича Зархи. Зархи начал большую серьезную работу «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского». Мне предложена роль издателя, который безжалостно эксплуатировал великого писателя.

Что же, значит, опять — в который раз! — мне уготована роль отрицательная. А ведь так хочется сыграть человека чистой пробы, и хорошо бы человека, чья внешность не совпадала бы с его нежной и тонкой душой. Разве герой должен быть всегда голубоглазым красавцем? Внутренняя красота, красота души встречается, мне кажется, гораздо реже, чем привлекательная внешность, и для меня, с актерской точки зрения, как, впрочем, и с чисто человеческой, такая красота как раз представляет самый большой, поистине неиссякаемый интерес. Актера тяготит подчас даже не то, что его приглашают играть героев, которых он внутренне уже перерос, или же бесконечно снимают в ролях, почти «дословно» повторяя психологический рисунок, однажды удачно им воплощенный. Гораздо существеннее для актера другое — невозможность выразить конкретные замыслы, созревшие и выношенные. И я не теряю надежды, что когда-нибудь мне достанется на экране именно такая роль, роль, в которой я смогу выразить свои представления о человеке нашей эпохи.

Интервью вела Инна Ганелина



Г. Шумский

Детство — отрочество — творчество

Во все времена дети убегали из дома. Мы знаем об этом не только по литературе, но и по собственному опыту. Ведь почти каждый из нас если не убегал, то, по крайней мере, совершал мысленную попытку к бегству из родного дома или из школы...

В военно-музыкальном училище зарождается план побега у юных героев картины «Прилетал марсианин в осеннюю ночь», которую снимает на «Мосфильме» по сценарию Александра Александрова режиссер Геннадий Шумский. Как и в «Голубом портрете»— первой картине Шумского, его героями являются дети, вступающие в пору отрочества.

— Наша картина о том, как дети становятся взрослыми. И происходит это как раз в тот момент, когда они, словно стремясь отдалить момент окончательного повзросления, пытаются повернуть время вспять. Побег из Москвы в Крым сюжетно обозначает желание героев подольше остаться в детстве.

Действие фильма происходит в утренние и вечерние часы. А утром и вечером, по-моему, царит какая-то особая атмосфера, делающая зримыми внутренние душевные движения. К тому же эта атмосфера должна внести в фильм ощущение тока времени. Время уходит, уходит, уходит... Крым должен быть непривычным — опустевшим, обезлюдевшим, притихшим. И на всем его пространстве — трое детей. Когда мы ездили на выбор натуры, все именно так и было...

— *Очевидно, замысел в какой-то мере определяли ваши собственные детские воспоминания?*

— Ничего событийно похожего со мной не происходило. Но какие-то общие ощущения, атмосфера, состояние — это безусловно черпается из памяти. Кстати, вовсе не обязательно, чтобы были воспоминания непосредственного участника тех или иных событий. Нередко переживания наблюдателя не менее прочно откладываются в памяти. С уверенностью могу сказать лишь, что Крым представлен в фильме таким, каким он мне запомнился с детства — необжитым, пустынным, непохожим на нынешний летний перенаселенный гудящий улей.

— *Ваша первая картина — «Голубой портрет»— элегичная, замедленная, в которой каждое мгновение как бы остановлено, чтобы можно было его не торопясь прочувствовать. Здесь действие происходит в военно-музыкальном училище. Такая среда предполагает иные ритмы, а значит, иную пластику...*

— Военно-музыкальное — в этом сочетании для нас уже выражена та внутренняя психологическая коллизия, которая составляет главный предмет нашего исследования. С одной стороны, строгие границы воинского устава, с другой — вольная стихия музыки. Между этими полюсами и существуют наши герои. Они взрослеют. Как? Показать этот сложный процесс — главная задача. Она увлекла и сценариста Александра Александрова, и меня еще в пору работы над «Голубым портретом».

— *Задача, стоящая перед вами, кажется тем более непростой, что вы пытаетесь разрешить ее в жанре комедии.*

— Да, картина называется комедией, но не надо ждать от нас «чистого жанра». От легкого, спонтанного, чисто детского способа существования герои переходят к иному, более сложному, даже драматическому самоощущению: они начинают осмысливать себя, постепенно вживаться, внедряться в тот многосложный мир взрослых, где нужно нести ответственность за свои поступки. Потому что то, что в детстве было лишь вымыслом, естественной атмосферой существования, теперь должно выдержать оценку более пристрастную и строгую.

Когда человек расстается с миром сказок и все ближе подступается к взрослому, «реалистичному» существованию, ему начинает казаться, что здесь, во взрослом мире, все гораздо проще и понятнее, чем в его недавнем «сказочном» прошлом. Отсюда и появляется в переходном возрасте пренебрежительное отношение к поучениям взрослых: отстаньте, все сам знаю! Тогда же, словно стараясь избежать встречи с «обедненной» взрослой реальностью, человек начинает сочинять сам для себя какие-то истории, конструировать свою жизнь, фантазировать. Рождается безудержное стремление к творчеству. И если в детстве творчество — процесс, как правило, неосознанный и чаще всего не переходящий границы простой игры, то в отроче-

стве творчество — это уже осознанная потребность, помогающая пройти мучительный процесс самоопределения и самоосознания. Кстати, название фильма «Прилетал марсианин в осеннюю ночь» связано не столько с сюжетом фильма, сколько с тем стремлением к творчеству, к фантазии, которыми одержимы наши герои. Они, отроки, хотят создать свой мир, самостоятельный и непохожий на мир взрослых, ибо все в нем должно быть чище, светлее и справедливее.

Нет, мы вовсе не стремимся идеализировать наших героев, но мы настаиваем на мысли, что отрочество — особый, уникальный период в жизни человека. Мы прекрасно сознаем, что людям в этом возрасте свойствен, например, максимализм, порой даже жестокость в отношениях с окружающими. Впрочем, думаю, истоки такой жестокости — в чувстве одиночества, которое в той или иной степени неизбежно испытывают отроки. Испытывают его и наши герои: «Тебе никогда не казалось, что ты чужой?— шепотом спрашивает наш герой Валя Комаров (его играет Костя Верховский) своего друга.— Что твои родители на самом деле не твои? Что они тебя усыновили, но никогда об этом не скажут? Мне иногда кажется, что меня сюда потому и отдали, что я чужой»...

Но для наших героев одиночество, вакуум, оторванность от мира, необходимость начинать строительство собственной, во многом независимой от старших жизни, всегда столь остро переживаемая в отрочестве, не становится поводом к озлоблению. Напротив, они получают толчок к созданию своего мира — доброго, наполненного фантазией.

Мы стремимся как можно яснее показать обусловленность фантазии. Душевное созревание героев должно воплотиться в реальный, живой процесс. Так, эпизод, в котором один из наших героев поднимается в воздух и парит, не должен восприниматься на экране как кинотрюк, а как нечто естественное в атмосфере фильма.

На этом построена вся картина, но это не самоцель, не украшательство, а прием, обусловленный самой сюжетной основой «Марсианина».

Чтобы приблизить фантазию к реальности, многое пришлось сделать нашему художнику Виктору Петрову. Работа для него была сложной, так как материал нашей картины потребовал известного стилевого переключения после таких фильмов, как «Степь» и «Отец Сергий», в создании которых художник принимал участие. Виктор Петров как-то сказал, что сценарий при первом прочтении оставил в нем чувство простоты и легкости экранного воплощения. Но вскоре, в процессе работы, он понял, что первое впечатление обманчиво. Так как необходимо стилистически точно и деликатно выстроить картину, вкрапить в нее все то, что могло бы произвести на свет детское воображение.

...Одиноко горящий в темном коридоре плафон стал напоминать луну, а мигающий свет маяка в ночи начал походить на НЛО... Бытовые детали интерьера тоже преобразились. Потолок в вестибюле актового зала училища, расписанный под звездное небо, многочисленные круглые отверстия в железной лестнице, сам силуэт декорации — все это повод для игры фантазии. Фантазия художника и оператора Григория Беленького (кстати, для него эта картина дебют) идет вслед за восприятием наших героев. А оно предполагает сдвиг, вымысел, игру воображения.

Трудная задача стоит и перед композитором картины Игорем Ефремовым: не уйти в столь привлекательное маршевое звучание, заданное самим сюжетом, а, наоборот, сделать марш необычным, найти в маршевости лирическое начало.

Трудно приходится и актерам. Переходный возраст — ранимый. А ведь в переходном возрасте не только наши герои, но и наши исполнители. И им легче не играть, а жить на экране. В этом смысле, добиваясь решения конкретных художественных задач, приходится с ними подчас бороться. С кем с ними? С московскими школьниками Костей Верховским, Колей Руликовым и Дашей Михайловой, которая, хотя и снималась у нас в «Голубом портрете», также требует к себе немало внимания. Тогда ей было одиннадцать лет. Прошло три года, и это уже совсем другой человек. В таком возрасте три года — целая вечность. Все надо начинать с ней с начала. Впрочем, в каждом фильме все надо начинать с начала.

Интервью вела Людмила Букина

Проблемы грузинского кино

Александр Трошин

Двигаться вместе с жизнью

Мне вспоминается грузинская пословица — я вычитал ее в одной из старых, полувековой давности, стенограмм, хранящихся в архиве Николая Шенгелая: «Не тот сумасшедший, кто на дереве дом построил, а тот, кто к нему в гости ходит».

В какой связи она была тогда произнесена, не помню. Важно, что и к нашему случаю, к проблемам современного грузинского кино, которые мы сегодня обсуждаем, пословица эта подходит.

Кто же «сумасшедшие» в нашем случае?

Да все те, лучше сказать, все мы, влюбившиеся однажды с первого взгляда в грузинское кино, в его героев, самых разных — от чудаковатых Илико и Иллариона, юного Зурико и его бабушки, от старого виноградаря Георгия Махарашвили, отправившегося искать сына на дорогах войны, и неунывающего тифлисского лекаря Бенжамена Глонти, до принципиального Нико из «Листопада» и «певчего дрозда» Гии Агладзе. Мы спешили и продолжаем спешить на грузинские фильмы. Спешим, если угодно, за идеалом жизни по законам творчества, за поэтической мечтой, за высокой духовностью и душевной человечностью, которыми нас щедро дарят лучшие из грузинских лент. Которые — как это следует из статьи Юрия Богомолова, ставшей поводом для сегодняшнего разговора, — являются важнейшими составными давно определившейся этической и эстетической программы грузинского кинематографа.

Какая разница, как называть эту одну из самых плодоносных ветвей на древе советского кино — поэтической или романтической? Не в том ведь дело. В любом теоретическом, искусствоведческом освещении художественного процесса имеется свой допуск. И категории вроде «поэзии» и «прозы», вокруг которых применительно к кино ведутся бесконечные споры и уточнения, и попытки ввести периодизацию, когда мы, скажем, находим отличия кино 70-х годов от кино предшествующего десятилетия,— все это не более чем рабочие инструменты и приемы. Стоит ли к ним придираться?

Думаю, каждый из нас хорошо понимает, что в данном случае — и в статье Богомолова, и в сегодняшнем разговоре — стоит за понятиями «поэзия» и «проза». Понимает также — и может обеспечить это доказательствами,— что тенденция, на которой Богомолов остановил наше внимание, не укладывается целиком и полностью в какой-то строго определенный отрезок времени. Во-первых, она не проявилась сразу в кристаллизованном виде. Совершался, очевидно, процесс накопления до того, как эта тенденция нашла себе на экране адекватные сюжеты и стилевые решения. Во-вторых, параллельно с этой, на зависть урожайной линией развития грузинского кино, шло и не перестает идти накопление по другой линии, по линии кинематографа прозаического, обращенного к многоликой, противоречивой действительности. Другое дело, что неодинаковый резонанс вызвал каждый из этих потоков.

Тут придется вернуться к «сумасшедшим». Надеюсь, ревнители точных дефиниций не будут на меня в обиде за этот образ, подсказанный грузинской пословицей, ведь я рискую именовать им, повторяю, не столько творцов грузинского кино, которые «на дереве дом построили», сколько их благодарную аудиторию, не исключая, разумеется, самого себя.

Мы, зрители, конечно, отдавали себе отчет в том, как трудно, как невозможно реализовать вне экрана, в текущей повседневности тот идеал человеческого существования, человеческих отношений, который был манифестирован талантливыми сценаристами и режиссерами грузинского кино — манифестирован прямо, как в «Не горюй!» Габриадзе и Данелия, или

Окончание. Начало дискуссии см. в «ИК» № 11, 1979.

доказательством от противного, как в «Необыкновенной выставке» того же Резо Габриадзе и Эльдара Шенгелая. Но мы принимали эту программу, к чему склоняли нас наши духовные потребности, наше собственное ощущение жизни в тот исторический момент, понимание ее ценностей, ее перспектив. Мы принимали эти правила игры, мы хотели в эту игру играть.

Наши отношения с грузинским кино, с главенствовавшими в нем идейными и стилевыми мотивами строились по принципу: «Ах, обмануть меня не трудно!.. Я сам обманываться рад!» Мы, зрители, выходит, больше «сумасшедшие», ибо с готовностью ходили в гости к безумцам вроде тех, у кого на все случаи жизни, радостные и печальные, есть одна, простая и мудрая, формула «не горюй!», и кто, решительно презрев здравый смысл и законы земного тяготения, улетает ввысь на нелепом «неболете».

Обман ли — эта формула «не горюй!» и этот «неболет»? Нет, не обман в привычном смысле слова. Решительно не согласен, например, с тем, чтобы зачислить «Чудаки» в разряд красивых сказочек, отгороженных, дескать, поэтической условностью от современности. «Чудаки» куда как современны, можно даже сказать, актуальны. Сквозь сложную систему жанровых линз, сквозь сказочную гиперболу, пародию, авантюру, анекдот и лирическую ноту на экран спроецирована концепция многомерного человека. Можно ли утверждать, что окрыленные фантазией герои этой картины вызывают в зрительном зале одно лишь умиление? Нет! Это философская сказка, ее философия прямо корреспондирует с опытом сегодняшних людей, вызывает их, по-своему, на подведение «предварительных итогов» собственной жизни. Для меня в этом плане «Чудаки» и «Жил певчий дрозд» — картины внутренне близкие, варьирующие в разных формах одну и ту же, едва ли не важнейшую в искусстве, тему, а именно: смысл и способ человеческого бытия. Хотя, конечно, существенна и разница между ними: фильм «Жил певчий дрозд» ставит вопросы, фильм «Чудаки» — вроде бы отвечает. Позиция же отвечающего в искусстве всегда гораздо более уязвима, ибо ни один ответ в фильме или романе не бывает полным и окончательным.

Сегодня, когда мы идем смотреть новый грузинский фильм, мы ловим себя, с одной стороны, на ожидании того, что сценарист и режиссер скажут что-то новое (на то и искусство!), с другой стороны, на предвкушении встречи именно с грузинским фильмом, таким, с каким у нас сложились прочные отношения. В этой диалектике ожиданий знакомого и незнакомого, а для самих творцов — в диалектике традиций и новаторства — заключена та трудность, которая на практике не всегда преодолевается.

Не вызывают сомнений ни серьезность тенденции, которая заявила о себе в грузинском кино 60-х годов (впрочем, отнюдь не в грузинском только, как здесь справедливо замечали), ни очевидная связь этой тенденции с глубокими запросами зрительного зала.

Беспокойство вызывает другое. Остановка. Удовлетворенность некоторых грузинских художников ответами, найденными вчера, вместо того чтобы сегодня вновь поверять их эмпирией жизни и, если требуется, уточнять.

Бывает, что повод для иных дискуссий, что называется, высасывается из пальца: просто не исчерпан лимит по дискуссиям, а созрела она или не созрела, не столь важно. Подобные дискуссии время от времени занимают страницы газет и журналов. Но бывают и другие дискуссии, инспирированные реальным творческим процессом, тревожащими в нем явлениями. Примеров тому достаточно. Такой, скажем, представлялась та литературная дискуссия, о которой напомнил Андрей Плахов, обсудившая, хотя и недостаточно обстоятельно, проявившуюся в современной литературе тенденцию к интеллектуально-философским обобщениям, достигаемым посредством мифа, легенды, притчи и т. п.

Обеспокоенность экспансией символико-мифологизирующих средств, мне думается, могли бы разделить и мы, практики и теоретики кино. Ведь — чего греха таить — и в кинематографе притча, миф, сказка нередко из ключа превращаются в отмычку.

Короче говоря, наша дискуссия назрела. А подогрета она реальным репертуаром грузинских фильмов, каким он сложился в последние год-два.

Когда мысленно прокручиваешь подряд все грузинские фильмы, увиденные, скажем, за минувший год, невольно срывается с языка не слишком благозвучное слово «пробуксовка»: грузинское кино буксует на однажды найденных сюжетных мотивах, жанрах, интонациях. Хотя бы на той же лирической интонации — сама по себе она не плоха, но плох переизбыток ее на экране. То же — с веселостью, которая мало-помалу превратилась в фирменное клеймо грузинского кино.

Это впечатление настойчиво.

Взять, к примеру, фильм режиссера Ираклия Квирикадзе «Городок Анара», отмеченный международной премией. Премия должна была бы внушить мне уважение к фильму, но, что поделать, не могу я отделаться от того чувства разочарования, какое испытывал, следя за его перипетиями. Рассказанная здесь исто-

рия о том, как некая семья стремится избавиться от фамильной ценности — непомерной емкости рога, иначе он того и гляди их по миру пустит,— это анекдот «в себе». За вычетом краткости, которую анекдот как жанр предполагает. Скажут: это сатира. Возможно. Но странная сатира. Сатирические стрелы в ней потеряли направление. Комикование из средства превратилось в цель. В комикование любой ценой.

Трудности, с которыми встретился режиссер, перенося этот сюжет на пленку, очевидны. Они связаны с характером сценария. Дело не в том, что это комедия, что мир фильма условен. Дело в том, что за этими условными ситуациями неразличима безусловная этическая позиция автора, неразличим его взгляд, насмешливый ли, грустный ли, но именно его. «Хохмы», которые предложил сценарист и которые режиссер вместе с актерами добросовестно разыграл, на мой взгляд, сомнительного качества и работают вхолостую. Ни положения, одно другого фантастичнее, ни неоспоримое артистическое обаяние таких прекрасных грузинских актеров, как Давид Абашидзе, Рамаз Чхиквадзе, Эрос Манджгаладзе, Кахи Кавсадзе и другие, не могут заполнить пустоты в содержании, сообщить фильму какое-то подлинное поступательное, а не мнимое движение, сделать фильм по-настоящему, глубоко смешным. Мы, зрители, благодарим гостеприимных, традиционно веселых авторов за добросовестное стремление нас во что бы то ни стало позабавить, но быстро забываем, над чем нам предлагали посмеяться, ибо приготовленные нами по ходу фильма улыбки часто прокисали.

Другая картина — «Любовь с первого взгляда» режиссера Резо Эсадзе. И другие к ней претензии. Но прежде о достоинствах. Есть здесь — хотя и форсируемая — атмосфера тбилисского двора, перенаселенного, многоязычного. Есть характеры, комедийно заостренные, но узнаваемые, есть трогательный лиризм интриги, есть искренность переживаний, есть аромат национальной традиции. Но... есть и эклектика — не та, которую как достоинство отметила в этой картине Корина Церетели. Эклектика, которую я имею в виду, огорчительна, ибо уж больно несовместимыми оказываются здесь разнородные ткани — принципиально-эклектичное площадное действо, в ключе которого начинается картина, драматический поворот сюжета, заставляющий режиссера вдруг отбросить прежние правила игры и играть по новым, затем реальная Белоруссия, куда уезжает после смерти матери героиня, и, наконец, иносказательный ход, поэтическая виньетка в финале, окрашенная в цвета ландрина.

Остановлюсь еще на одном фильме. Называется он «Синема» и рассказывает о пионерах грузинского кино. Это, если хотите, опыт самоосознания грузинского кино, памятник его традициям. Памятник, по правде сказать, не слишком добротен — и по содержанию, и по исполнению, хотя и отмечен традиционным лиризмом и некоторым остроумием. Однако во всей показанной на экране «катавасии» вокруг съемки первой грузинской хроники — то есть рождения национального кино — смысла мало, а банальных вещей много, и говорить о ленте «Синема» было бы сейчас, может быть, ни к чему, если бы эта картина не казалась, если можно так выразиться, «фильмом-самоутешением».

Вот как, вопреки намерениям создателей, может объективно выглядеть этот разворот камеры на 180 градусов от действительности, от современности. Вот какое ощущение рождает венчающая эту картину элегическая интонация.

Во всех названных фильмах, как и в тех, которые упоминались другими участниками нашей дискуссии, сказывается результат творческого поиска, поставленного на незыблемую традиционную основу.

Перед традицией принято почтительно расступаться. Но не будем забывать, что спутником традиций, пусть и лучших традиций, являются штампы. Штампы потихоньку умертвляют изнутри лучшие традиции, оставляя только их внешнюю оболочку. Так случилось в «Городке Анара». Такой опасности не всегда избегает Резо Эсадзе в «Любви с первого взгляда». Инерция и штамп довлеют в «Синема», да и во многих других грузинских фильмах последнего времени, в том числе и в комедийных короткометражках.

Борис Михайлович Рунин говорил здесь о сложившемся в зрительской среде стереотипе восприятия грузинского кино как кино традиционно, постоянно веселого. В связи с этим мне пришло на память одно признание выдающегося русского актера Михаила Чехова о раннем периоде его творческой жизни: «Я был весел и смел только тогда, когда что-нибудь изображал, но так как я почти всегда что-нибудь изображал, то моим основным настроением была веселость».

Сегодня в грузинское кино вливаются новые силы. Но делается обидно, когда видишь, что молодые режиссеры и сценаристы идут по проторенному, соблазнительно легкому пути всенепременной веселости, вместо того чтобы утверждать на экране свое, только им присущее видение и ощущение жизни. Это не может не рождать беспокойства у нас, любящих грузинское кино.

Заслуженная прекрасная репутация грузин-

ской кинематографии в общей кинематографической семье поднимает наши требования к ней, ибо мы хотим ходить к ней в гости. Ходить не только за полетом, поэтическим безумством, определенно соотносящимся с нашей, зрительской фантазией, жизненным и духовным опытом, но и за трезвым, всепроникающим взглядом, какой есть в фильмах Отара Иоселиани или в «Пастухах Тушетии» Сосо Чхаидзе. Какой присутствует в фильме Ланы Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам», хотя, признаюсь, лично у меня к этой картине далеко не апологетическое отношение.

Не спорю, здесь обнаружены нерастраченные резервы аналитического подхода к действительности, к проблеме человеческой самореализации. Однако мне кажется, что в замысле этот фильм гораздо интереснее и глубже, чем в осуществлении. Есть в картине скороговорка, есть мнимая многозначительность. Некоторые ситуации могли бы, пожалуй, быть более точно мотивированы и прописаны. Например, я никак не пойму, почему предложение перейти из отдела писем на должность ответственного секретаря газеты героиня поняла так, что это предложение означает, что газета признала ее творческую несостоятельность («Значит, по-вашему, я разучилась писать?» — спрашивает она). Все острее по мере движения фильма выходит на поверхность мелодрама, подменяющая прямой эффектностью черно-белого контраста — отрицательных и положительных явлений и типов — поиски противоречивой сложности живых процессов. Характерно для этого фильма, для его способа доказательств, что то, с чем сталкивается журналистка Софико, те, на борьбу с кем она расходует свою энергию, введены в фильм таким образом, что мы либо не успеваем разглядеть их лицо, либо буквально не видим. Это просто знаки отрицательного в жизни.

Можно было бы подробнее разбирать эту картину, показывая, как знаковый характер драматургии обедняет личность героини и проблематику. Вместе с тем при всех его просчетах фильм представляется мне принципиально важным. Грузинское кино переживает этап расширения тематических и жанровых границ — отсюда множество новых забот. Фильм Ланы Гогоберидзе — только контуры будущих форм, проекция того, что будет. Пока это поиски, отсюда и издержки.

Нужно ли грузинскому кино в движении к новым темам и в поисках новых художественных средств расставаться с тем, что составляло его самобытность, его специфическую интонацию? Вряд ли. Разве что стоит проверить, как заявленная грузинским кино в 60-е годы духовно-этическая программа сообразуется сегодня с реальностью новых зрительских запросов. И дополнить поэтическую «оптику» аналитичностью, психологизмом, в которые неплохо бы вложить ту же художественную энергию, с какой в свое время утверждались во многих грузинских фильмах иная стилистика, иные отношения с действительностью.

Лилия Маматова

Грузинское кино: к проблеме традиций

О ЧЕМ СПОР?

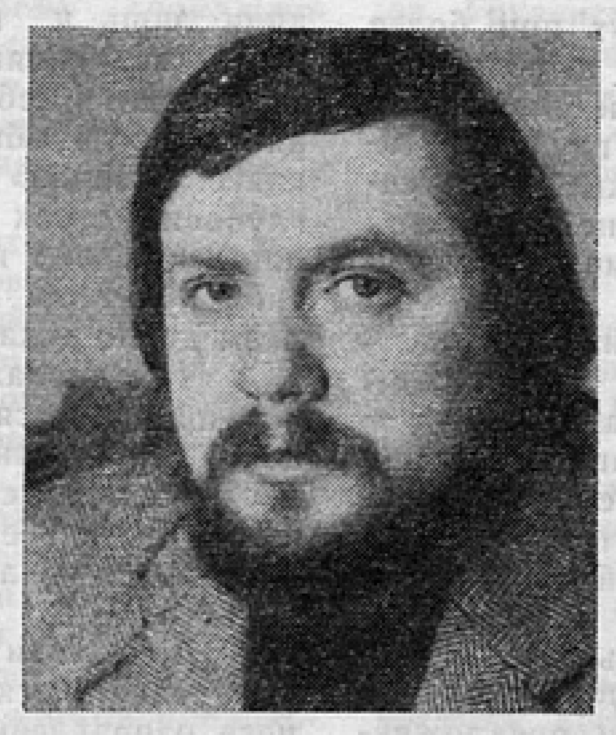
Когда речь заходит о единстве и многообразии многонационального советского кино, в качестве одного из первых примеров яркого, самобытного искусства называют и произведения мастеров экрана Грузии. Грузинская кинематография — одна из самых зрелых и по возрасту (первый полнометражный документальный фильм был снят в Грузии в 1912 году, первая игровая лента — в 1917-м), и по своим художественным достоинствам в семье советских национальных кинематографий.

С грузинскими кинематографистами дружили и охотно сотворчествовали Маяковский, Кулешов, Шолохов, о значительности и своеобразии грузинских фильмов неоднократно писали и говорили Эйзенштейн, Пудовкин, Савченко, Балаш, Шкловский, Ромм. Нередко грузинские картины вызывали и острые дискуссии, в процессе которых прояснялись важные художественно-практические и научно-теоретические проблемы.

Можно, пожалуй, сказать и так: не было такого времени, когда грузинские фильмы не привлекали бы к себе живого, пристрастного внимания теоретиков и практиков всего советского кино. Вот почему та дискуссия об особенностях нового периода в развитии грузинского киноискусства, которую начала редакция «ИК», кажется мне естественной и, так сказать, закономерной для предмета.

Зачину любой полемики полагается быть негладким, и статья Ю. Богомолова сполна ответила своему назначению: с ней хочется и нужно спорить. У меня эта статья вызвала разнонаправленные, двоякие чувства, поскольку в ней, на мой взгляд, следует различить две стороны: ее изначальный пафос и ее конкретный сюжет. Пафос состоял в горячем желании расцвета грузинскому кино, который, по мыс-











УЧАСТНИКИ ДИСКУССИИ В РЕДАКЦИИ «ИК»

Лев Арнштам
Сергей Соловьев
Ефим Левин

Лана Гогоберидзе
Илья Вайсфельд
Кора Церетели

Александр Трошин

ли автора, может быть достигнут при более тесном приближении искусства к современной жизни, в установлении с ней «прямых и непосредственных контактов», в глубоко реалистическом воплощении ее важнейших тенденций. Пафос этот невозможно не разделить. Сюжет же, напротив, трудно принять без существенных оговорок.

При всей остроте размышлений критика и спорности многих его суждений мы должны быть признательны Юрию Александровичу, — он дал нам отличный повод многоплановой дискуссии, содержание и напряженность которой, конечно же, не укладываются в рамки оценок отдельных фильмов одной студии.

Ю. Богомолову ответила здесь И. Кучухидзе, но ее возражения показались мне неполными и недостаточными. И. Кучухидзе принимает и ведет бой на территории, предложенной Ю. Богомоловым, не рискует выйти за ее пределы. Так, если Ю. Богомолов ставит под сомнение «лирическое» и «романтическое» начало в грузинском кино, то И. Кучухидзе с жаром утверждает их эстетическую правомочность, ведя речь преимущественно о поэтике и почти не касаясь реального содержания фильмов. Поэтому в возражениях И. Кучухидзе звучит общеизвестное. Ведь мы давно знаем, что стилевая палитра искусства отнюдь не сводится к изображению жизни в формах самой жизни, что советскому кино не чужды и условные, в том числе и «метафорические», «фантастические» и другие многообразные формы образности.

Но в размышлениях И. Кучухидзе есть и ценная сторона. Это свежие и серьезные суждения о том, что жизнестойкость «поэтического» начала в грузинском кино обеспечивается исконной традицией национальной культуры. «Наша задача, — заключает свое выступление И. Кучухидзе, — не в отрицании специфики, традиций и завоеваний, а в их дальнейшем углублении, расширении и обогащении». Но и эта мысль касается, к сожалению, только художественного стиля, поэтому мне хотелось бы ее развить и дополнить. Завоевания грузинского кино видны, на мой взгляд, не только в формальных достоинствах его лучших фильмов, но и в их смысловой глубине, в накоплении, которое неустанно совершается в содержательном слое искусства.

Ведь формальные традиции в реальной практике искусства не развиваются, а лишь искусственно продлеваются во времени, если они не обусловлены потребностями движения в сфере содержания. Самоцельная, усердная забота о долгожительстве «чисто национальных традиций» при забвении содержания, выражающего глубокие, качественные изменения социальной жизни народа, не раз уже приводили лишь к национальной обособленности искусства. «Всякая национальная культура, замкнутая в себе, неизбежно проигрывает, теряет черты общечеловечности»[1], — сказано в книге «Целина» Л. И. Брежнева, где много глубоких строк посвящено как раз проблеме национального и интернационального в советской культуре. Там же мы читаем: «Социализм давно доказал: чем интенсивнее рост каждой из национальных республик, тем явственнее проявляется процесс интернационализации»[2]. Эта истина имеет широкое значение и распространяется на область национальной культуры, на ее способность двигаться вперед, вбирая в себя лучшее из других национальных культур.

В этой связи мне хотелось бы напомнить, что «поэтическое» или «монтажно-живописное» направление в грузинском кино возникло не только под влиянием собственных традиций грузинской национальной культуры, но и в результате идейно-художественного взаимодействия и взаимообогащения советских национальных кинематографий. «Поэтическое» направление, у истоков которого стояли Эйзенштейн и Пудовкин, затем развивалось в творчестве Довженко, Савченко, Шенгелая, Чиаурели, Бек-Назарова, Файзиева, Ледашева, Алова и Наумова, Абуладзе, Ильенко, Тарковского, Лотяну, Жебрюнаса, Мансурова, Нарлиева и так далее, и так далее. Жизнеспособность этой межнациональной стилевой тенденции, как и всей широкой гаммы эстетических завоеваний советского кино, определяется неиссякающей художественной потребностью воплотить жизнь в ее многогранности и полноте. Искусство, как известно, решает эту задачу, применяя различные стили и жанры, но обязательно те, которые соответствуют нашему творческому методу — социалистическому реализму.

Естественно, что фильмы, тяготеющие к этой единой для всего общесоюзного кинопроцесса стилевой тенденции, обладают в каждой национальной кинематографии своими неповторимыми чертами. Точно так же, как обладает определенными особенностями и предметное, конкретно-историческое, тематическое содержание каждого национального киноискусства. Последние выказывают себя и в том, что та или иная проблема, остающаяся у одной кинематографии на периферии, у другой может стать доминантной, стать «вопросом вопросов». Назову для примера проблему эмансипации женщины, которую на всех новых исторических фазах, все глубже и полнее решает кино среднеази-

---

[1] Л. И. Брежнев. Целина, М., «Молодая гвардия», 1979, стр. 57.
[2] Там же.

атских республик, или проблему социально-исторического выбора, столь характерную для литовского и эстонского кино. Решая подобные проблемы на все новых витках своего развития, киноискусство развивает собственные содержательные традиции.

Вот почему мне кажется, что проблема традиций, на которой останавливается И. Кучухидзе, не может быть, с одной стороны, ограничена спецификой отдельной кинематографии, трактуемой независимо от общесоюзного кинопроцесса, а с другой стороны, — эта проблема не может быть сведена только к поэтике кино. Она должна быть распространена и на область содержания искусства. Здесь, в этой области, речь опять-таки может вестись только на основе диалектики общего и особенного, с пониманием сущностного единства и конкретного многообразия многонационального советского кино.

Основополагающая традиция в грузинском кино связана с выходом из неподвижного в динамичное, из замкнутого в открытое, из местного в общесоюзное, из национального в интернациональное. Эта коренная и единая для всего многонационального советского кино тенденция приобрела в грузинском кино (как и в других кинематографиях) некоторые специфические особенности. «Замкнутое», «изолированное», «местное» было открыто грузинскими художниками не только в заскорузлом сознании уединенного от мира хуторянина-одиночки или в волчьем индивидуализме буржуа. То «специфическое» и «местное», что требовало пересмотра и переоценки, осознавалось грузинскими мастерами как жизнь, сосредоточенная в самой себе и соотнесенная с многовековыми традициями патриархально-общинного бытия и быта. Речь шла о развитии «коллективного сознания», о новых, лишенных национальной ограниченности формах союзов между людьми. Ведь между патриархальной «коллективностью сознания» и коллективистской духовной жизнью исторически новой, высшей формы общности людей — советского народа — пролегает гигантская историческая дистанция. Преодолеть ее в ходе общих революционных социально-экономических преобразований нужно было, не растеряв ничего из накопленных веками ценностей. Вместе с тем предстояло неизмеримо подняться над прежним уровнем, а стало быть, отказаться от всего косного и пережиточного в сознании людей. В реальной жизни народа эта задача решалась в процессе социалистического созидания и коммунистического воспитания, на путях всестороннего сближения социалистических наций и народностей, укрепления их идейно-политической сплоченности, культурной общности, их интернационального единства. Грузинское экранное искусство, как о том свидетельствует его история, как это подтверждают его лучшие произведения, способствовало и способствует решению этой задачи своими особыми средствами.

ИСТОКИ

Центральные темы и проблемы грузинского кино, его корневые идеи определились уже в 20-е годы. Назову три фильма, которые с наибольшей наглядностью представляют те идейно-эстетические основы, из которых выросло грузинское кино. Первый из них — «Элисо». Как известно, то была экранизация рассказа А. Казбеги, осуществленная Николаем Шенгелая.

Социально-психологическая атмосфера того времени, когда жил А. Казбеги, определялась не только растущим бюрократизмом царской администрации, но и усиливающейся капитализацией Грузии. Крепла буржуазия, мельчали нравы, погоня за барышом неминуемо воспитывала своекорыстие и индивидуализм. Культу золотого тельца А. Казбеги противопоставил собственный идеал. Он черпал его в прошлом: в горной общине, в ее аскетическом образе жизни, в ее обычаях и нравах. Здесь ему виделся демократизм, чудилась «свобода личности». Что же, подобная романтизация прошлого не исключительна; для сравнения можно привести примеры из истории русской мысли, многие представители которой — от славянофилов до народников — идеализировали поземельную общину, обнаруживая в ней высокие общественные и нравственные ценности и закрывая глаза на ее историческую ограниченность.

Экранизируя рассказ А. Казбеги, Н. Шенгелая показывает зрителю и привлекательные стороны той формы коллективности, которая существовала при старинном укладе жизни. Особенно выразителен в этом отношении эпизод, в котором односельчане Элисо, собравшись вместе, строят дом бедной вдове. Женщины месят ногами глину, они ходят по кругу, как в танце, в ритме той мелодии, которую наигрывают стоящие тут же рядом музыканты. Мужчины ловко возводят стены строения. Все дышит радостью и оживлением: большая патриархальная семья справляет праздник единства и согласия.

Но зрелость мышления революционного художника выразилась прежде всего в той реалистической трезвости, с какой он видит и изображает время, описанное в рассказе. Меркантильный дух уже проник и в это отдаленное селение, и мы видим, что община разлагается изнутри, а привычные слова о верности ее заповедям теряют свою надежность.

Н. Шенгелая показывает внутреннюю неготовность патриархальной общины к серьезным историческим испытаниям. Люди, которые в знак протеста против выселения сели на землю и склонили головы перед копытами казачьих коней, не могут оказать иного сопротивления насильникам.

Но революционный художник, рассказавший об исторической обреченности общины, не может и на этом поставить точку. Он ставит финальную сцену, в которой слабость преодолевается и крестьянская община снова находит силы в коллективном сознании своей общности, но уже на новом витке. Не случайно заключительный титр, выразивший идею художника в стиле того времени, утверждает: «Так уходили они, унося в сердце ненависть к своим угнетателям». Действительно, герои картины теряют патриархальную наивность и беспомощность, но обретают чувство социального протеста, обещающее борьбу, а стало быть, и новую форму социального единения и подлинную свободу.

Так выясняется, что главная задача, которую решал в этом фильме выдающийся грузинский режиссер, состояла в перенесении идеала из ретроспективы в перспективу.

Вторая картина, стоящая у истоков грузинского кино, «Хабарда» Михаила Чиаурели, была выполнена в жанре кинопамфлета и была как бы специально нацелена против потенциальных противников концепции «Элисо», ее пафоса. В «Хабарде» на экране предстали те самые люди, кого в те годы, когда снималась картина, называли «бывшими». Потерявшие власть и силу чиновники, буржуа, некоторые слои интеллигенции. Объединившись в некое «Общество хранителей исторических ценностей», они заняты не утверждением традиционных духовных ценностей, а самоутверждением.

В фильме Чиаурели националистически ограниченный «романтизм» был намеренно снижен, представлен в своем банальном, тривиальном варианте. А «Соль Сванетии» М. Калатозова, третий великий фильм грузинской кинематографии немого периода, предложил зрителю целый ряд неопровержимых документальных доказательств в пользу истолкования истории как процесса непрерывного развития, поступательного движения, социального прогресса. М. Калатозов исследовал своеобразный островок прошлого — селение Ушкул в Верхней Сванетии. Отдаленное от остальной Грузии неприступными хребтами, оно исстари было недоступно не только чужакам, но и местным, «своим» феодалам, жившим в долине. Таким образом, Ушкул стал как бы заповедником прошлого, где в 1929 году все еще сохранилась в неприкосновенности община, где в быту, обычаях и сознании людей господствовал еще родовой строй.

Ощущение общей скудности существования, изнурительности труда, примитивности быта, навеваемое буквально каждым кадром картины, столь сильно, что зрителю остается только одно: понять, что свободные от вторжения извне члены общины оказались в плену у других врагов — беспощадной природы и внутренней застылости существования. Необходимость преодоления этой застылости в выходе сванов на новый уровень общественно-политического развития. Вот мы видим, как изгоняют из дома роженицу: в этот день хоронят свана, а роды в момент похорон — проклятие. Женщина тяжело карабкается по камням, а в это время, собравшись всем миром, сваны следуют за гробом покойного на кладбище. Отверженная всеми роженица лежит на камнях, у ног ее корчится младенец, к которому тут же бежит огромная собака, чтобы жадно и быстро его облизать: на ребенке кровь, а в крови — соль. В Сванетии нет соли, от этого страдают и люди. Отсутствие соли читается как отсутствие смысла жизни, потому что жизнь — это движение и перемены. «Сурова природа — непосилен труд, непосилен труд — неподвижен быт»,— эти титры, написанные для фильма С. Третьяковым, открыто выражают суть происходящего, зовут к социальным и духовным переменам, начинающимся, к слову сказать, еще в фабульном пространстве фильма.

Трезвый, реалистический взгляд в прошлое и активный, темпераментный призыв к социалистическим преобразованиям — таковы были содержательные начала, выраженные в первых больших работах грузинских мастеров и во многом определяющие дальнейшее развитие грузинского киноискусства.

НОВОЕ В ПОСТИЖЕНИИ ПРОШЛОГО

Казалось, искусство 20-х годов сказало о патриархальности все. Однако дальнейшее развитие грузинского кино обнаружило, что тема была только начата, разработана лишь по первому слою.

Национальные кинематографии, как я уже говорила, в своем содержательном движении сосредотачиваются вокруг определенных кардинальных вопросов, составляющих их смысловые центры. Например, для литовского кино таким «вопросом вопросов» является выход человека из узкого мирка индивидуалистического существования, способность разбить скорлупу своего эгоизма, обрести душевную сообщенность с другими. При этом, решая проблему «личность и общество», литовские кинематографисты держат в центре внимания

само это отдельное существование, чтобы определить те грани, которые связаны с формированием человека как самоценной, неповторимой личности, индивидуальности, и предать порицанию другие — своекорыстие, психологические лики прежних, преимущественно сельских, мелких буржуа и новоявленных, сегодняшних мещан.

Грузинское кино берет эту проблему с другой стороны. «Коллективное сознание» как бы изначально предполагается в его герое, не утратившем неосознанной памяти о человеческих связях при прежних, старинно-патриархальных формах общежития. Усилия художников направлены на то, чтобы вычленить в этом сознании животворные качества — открытое, явное доверие и расположение ко всем, ощущение надежности, испытываемое человеком, сознающим себя одним из многих; любовь к дальнему, как к ближнему, распознание в дальнем если не прямого родственника по крови, то собрата по большой семье. И одновременно отшелушить, отбросить то, что обнаруживает свой консерватизм, связывая людей властью инерции, нивелируя их в лоне психологической провинциальности, замкнутости и внутреннего однообразия. Иначе говоря, то, что мешает формироваться самостоятельной индивидуальности, обладающей развитым личностным самосознанием и способной взять на себя высокое бремя гражданской ответственности. Совершая эту аналитическую работу, киноискусство в сущности занято динамикой национального характера, его процессом, при котором прошлое не механически отбрасывается, а осмысливается и диалектически «снимается», то есть сохраняется и развивается в лучших своих сторонах.

Я не могу подробно проследить интерпретацию этой доминантной темы на протяжении всей истории грузинского кино и остановлюсь только на современном периоде, вычленив здесь лишь несколько фильмов, показательных для развития грузинского экранного искусства.

Начну с картин, посвященных прошлому Грузии. Впрочем, следует сразу оговорить, что названная выше тема пройдет, конечно же, и сквозь современные фильмы. Упомяну пока «Отца солдата» Р. Чхеидзе, герой которого идеален в том смысле, что несет в своем духовном мире высшие ценности, ценности народного «коллективного сознания», высоко поднявшегося, обогатившегося и интернационализировавшегося в условиях социализма. Мне кажется, что для такого художника, как Р. Чхеидзе, чье творчество, как и творчество Т. Абуладзе, во многом определило сущность нового периода в развитии грузинского кино, начинающегося с середины 50-х годов, очень важно, что характер людей, подобных Георгию Махарашвили, формировался в результате встречного процесса: народное сознание росло, поднималось до высших принципов нового общества, между тем как нормы социалистических взаимоотношений людей ненавязчиво, гармонично, естественно ложились в эту приготовившуюся к посеву почву. Тип мироощущения и миропонимания, воплощенный в Георгии Махарашвили, нисколько не нуждается в так называемой «интериоризации», то есть в переводе социалистических нравственных понятий и принципов из сферы абстрактных рассуждений в сферу чувств. Ибо они у ж е владеют всем существом Георгия, его умом и сердцем. Единство слова и дела, мыслей и чувств, цельность натуры Махарашвили и позволяют определить его идеальное поведение как естественное, то есть лишенное натуги, внутренних коллизий, борьбы с самим собой.

Но вернемся к фильмам о прошлом Грузии. В «Мольбе» Т. Абуладзе вновь предстала на экране община, вернее, две общины — кистинская и хевсурская, иначе говоря, мусульманская и христианская. Переклички и смысловые связи с далекой «Элисо» на этом не кончаются: налицо преемственность в движении грузинского кино и одновременно поступательность этого движения.

Т. Абуладзе, вслед за Важа Пшавела — фильм создан по произведениям великого грузинского поэта, — пристально вглядывается в жизнь общины, постигая ее сильные и слабые стороны. Хевсурское селение издавна пребывает во вражде с кистинским, сплоченность хевсуров обеспечивает им жизнестойкость в состоянии вековой самообороны. Прославленный Алуда Кетелаури — отважнейший из отважных, он не знает поражений, потому что весь тот мир, что сосредоточен в родных ему каменных домах, вознесшихся один над другим от подножия горы по ее крутому склону, его собственная семья и семьи соседей — это как бы он сам.

Но вот однажды он поступает неожиданным для себя и для других образом. В очередном поединке с кистинами Алуда обнаруживает в одном из своих противников, великолепном воине, геройски, без тени страха принявшем смерть, человека не менее отважного, чем он сам, и впервые для себя открывает, что в «неверных басурманских тварях» он не видел людей. В этот день он нарушил хевсурский обычай, согласно которому должен был отрезать у мертвого врага руку и привезти ее в селение в знак победы над врагом.

И вот вступает в полную силу закон, которым регулируется жизнь общины. Она сильна своей сплоченностью и ею же стеснена: ее законы регламентируют все сколько-нибудь значимые поступки, чувства и даже мысли людей. Удивительна типажная выразительность вож-

дей общины в фильме Т. Абуладзе: на их морщинистых лицах запечатлен жесткий, трудный житейский опыт, но нет и тени духовности; будто вырубленные из тех же камней, из каких построены их дома, они заведомо исключают надежду на возможность допущения иных, чем предками принято, форм жизни, мышления, поведения.

Первое свободное движение человека, осознавшего себя отдельным, самостоятельным, непохожим на других, первый жест формирующейся личности подвергается суровому наказанию: дом Алуды сжигают, скот его передают общине, а самого его вместе с матерью, женой и детьми изгоняют из селения.

Кистинская трагедия смыслово повторяет хевсурскую. Заблудившегося в горах хевсура Звиадаури приглашает к себе в дом кистин Джохола. Соседи Джохолы, узнав в Звиадаури давнего врага, требуют его смерти. Но Джохола предлагает им вступить в честный бой с хевсуром вне его дома, он не согласен убивать доверившегося ему гостя. За непослушание старейшинам Джохолу обрекают на казнь, предают смерти и Звиадаури.

Ваша Пшавела, из чьих поэм «Алуда Кетелаури» и «Гость и хозяин» Т. Абуладзе взял сюжеты, трезво смотрел в прошлое и не мог разделить ретроспективной утопии исторических романтиков. Но при этом принципиальный взгляд поэта-демократа примечал обреченность и современных ему «непогребенных мертвецов», как называл он буржуа, которые, давно поправ законы общины, разбрелись по своим конторам, по своим фирмам, занятые повседневной заботой о чистогане и глубоко равнодушные к остальным. В «Мольбе» мы видим и картину жизни «непогребенных мертвецов», обретших в яви признаки тлена и разложения. Оператор А. Антипенко блистательно использует здесь прием соляризации пленки: изображение становится как бы позитивным и негативным одновременно, покрываясь плывущими грязно-серыми пятнами. Парад тбилисской публики: офицеры, чиновники с орденами на шеях, разодетые дамы, гимназисты и гимназисточки чинно следуют под колокольный звон за пышным гробом знатного богача Джадарозы, чтобы окружить на кладбище огромную яму, как бы заготовленную впрок для них всех. Гротескная образность картины «Хабарда» краем проступает в ленте Т. Абуладзе: чего стоит обвитый черным крепом портрет Джадарозы, на котором запечатлен человек в респектабельном костюме, с голым, жирным лицом, двойным подбородком и властным, сытым, холодным взглядом.

Когда Поэт (не названный в «Мольбе» Важа Пшавела) уступает «непогребенным мертвецам» (в аллегории, почерпнутой из миниатюр Важа Пшавела, Поэт отдает свой меч дьяволу), то к художнику являются, чтобы его осудить и от него отречься, созданные им герои: Алуда Кетелаури, Джохола и его жена Агаза — персонификации лучших идей Поэта, его представлений о свободной личности. К финалу Поэт снова берет меч в руки. И очень важно, что «Мольба», при полной откровенности, с каким она сказала зрителю о сковывающих узах патриархального сельского существования, именно здесь, в этих горных селениях, в главном массиве нации, находит подлинных героев. Из лишенной какой бы то ни было идиллии, противоречивой, но исконной почвы вырастают здоровые побеги, люди уже нового склада, воплощающие идеалы Поэта и побуждающие его к решительным гражданским действиям.

В «Пиросмани» Г. Шенгелая материалом для выстраивания идейно-эстетического мира фильма послужила живопись художника. Цвет и пластика фильма словно материализуют видение Пиросмани. Ритм фильма, тягучий, завораживающий, медленно подводящий к финалу, заставляет вспомнить образы художника — этих неспешных, застывших даже людей, сидящих нередко за столами, но не едящих и не пьющих, а как будто чего-то ожидающих, пребывающих в величайшем внутреннем самоуглублении и торжественно-напряженном молчании.

После затеи с молочной лавкой, заведомо обреченной на провал, художник зарабатывает на жизнь, расписывая духаны; в Ортачальских садах, где он работает, выставлены на потеху посетителям звери в клетках: жираф, волк и лисица. «Жираф умер, не выдержал тбилисского климата»,— скажет позже тбилисский художник посетившим его молодым людям, разыскивающим Никалу Пиросмани. Не выдерживает нравственного климата времени, умирает и художник. «Не сторговался я с этим продажным миром»,— объяснит он однажды свое положение в Тифлисе.

Этот слой сюжета позволяет заключить, что картина раскрывает конфликт художника с «продажным миром». Но им она не исчерпывается. В начале фильма Пиросмани читает Библию засыпающему ребенку: «И сказал бог: «Да будет свет». И стал свет. И увидел бог свет, что он хорош, и отделил свет от тьмы и назвал бог свет днем, а тьму ночью». Слова эти служат символическим ключом к пониманию фильма.

Свет и тьма, добро и зло в этом фильме различены, названы, отделены друг от друга. Но особенность картины заключается в том, что и добро и зло проистекают из одного источника. Уродливая невеста, встреченная Пиросмани через несколько лет, оказывается прекрас-

ной, светло улыбающейся женщиной. Крикливая, жадная сестра Никалы, обобравшая его до нитки, оборачивается доброй и заботливой. Кум Дмитрий, бывший некогда компаньоном Пиросмани по молочной лавке и обнаруживший, в отличие от Никалы, незаурядную хватку торгаша, появляется перед Никалой — через некоторое время — несчастным, одетым в траур, поседевшим страдальцем, вызывающим глубокое сочувствие. И так далее. Представление о «продажном мире» оказывается зыбким, не прикрепленным к чему-то конкретному, ничем не мотивированным. То, что называется социальной детерминированностью образа, в «Пиросмани» отсутствует. Каждый из людей, встреченных художником,— крестьянин он или ремесленник, духанщик или князь, художник или кинто, может быть счастливым или несчастным, хорошим или дурным или то хорошим, то дурным. А почему это так — неизвестно. Зло и добро мира накатывают на Никалу по неизъяснимым стихийным законам, как волны единого житейского моря.

Авторы фильма, на мой взгляд, допустили существенный просчет: представление о «коллективном сознании» общины ими, может быть, безотчетно, но неправомерно перенесено на общество в целом, на всю Грузию начала века. Жители Грузии предстали как члены одной гигантски разросшейся семьи. Эти люди, конечно, разные. Но почему в одной и той же семье один счастлив, другой нет, один жаден, другой щедр, один милосерден, а другой жесток — понять невозможно.

Жизнь, окружающая Пиросмани, как уже говорилось, социально не структурирована. Поэтому «продажность мира» оказывается в фильме летучим, трудно постижимым свойством людей, спонтанно возникающим и исчезающим. Объяснение трагической судьбы Пиросмани остается искать не в «продажном мире», не вовне художника, а в его собственном субъективном мире. Согласиться с таким выводом — значило бы заведомо отпустить грехи любой агрессии зла, направленной на гения.

И все же, при всей слабости своей концепции, «Пиросмани» предлагает зрителю проникновенный, победительно-прекрасный, пластический образ нравственного здоровья народа. Он возникает в сценах детства Никалы, в сценах его общений с близкими друзьями в Тифлисе, но более всего, пожалуй, там, где Пиросмани, уже постаревший, измученный и опустошенный, застывает однажды при виде совершенно обыденной и вместе с тем библейски величественной картины: по дороге, запряженная осликом, погоняемым седобородым старцем, тихо едет арба. На ней сидит редкостной красоты молодая женщина в крестьянском уборе и кормит грудью младенца. Это символ самых основ народной жизни, ее гармонии, ее продленности в будущее, в вечность, всегда манивших Пиросмани, утвердившихся в его творчестве.

В «Древе желания» Т. Абуладзе предстает деревня, куда могла бы держать путь эта счастливая молодая мать с младенцем на коленях, потому что едет она, надо думать, в Кахетию, показанную в сельских сценах фильма, ведь оттуда родом был Пиросмани. Там же прошло детство выдающегося грузинского поэта Георгия Леонидзе, по чьим воспоминаниям сделано «Древо желания». Поистине благодатный край, сердце Грузии, щедрая земля, народ, созидающий хлеб и вино. Но напрасно мы стали бы настраиваться на лад успокоенности и беспечального существования: в фильме Т. Абуладзе, сообразно трагически суровому дару этого режиссера, атмосфера накалена до предела, и все жаждет грозы и бури. Самый образ грозы с молниями, раскалывающими небо, и тяжелыми громовыми раскатами, дважды прямо вступает в фильм как метафорическое истолкование того, что происходит с людьми.

Действие картины разворачивается в предреволюционные годы. Психология общины, ее понятия, как мы убеждаемся, устойчивы, живучи. Вместе с тем время сказалось во внутреннем перерождении многих традиций. Грузия быстро капитализировалась, становясь «страной нефтепромышленников, фабрикантов пшеницы и табаку» (В. И. Ленин). Этот процесс в деревне означал рост «крепких хозяев», набирание силы кулаком. Матерый, прочный, как дуб, Цицикоре, блюститель нравственности, законник, «отец и учитель»,— это и есть старейшина общины с новыми воззрениями «крепких хозяев».

Стереотипы старых отношений в общине, их характер, который, как полагали исторические романтики, покоился на демократизме, на справедливости, оказались парадоксальным образом готовыми впитать в себя принципиально новое наполнение, а оно опрокидывало и уничтожало самые основы демократизма. Цицикоре признали старшим над собой сами односельчане. Но суть его действий уже иная, чем у добровольно избранных старейшин, показанных в «Мольбе».

Цицикоре в «Древе желания» не просто нивелирует чью-то индивидуальность, он теснит и давит бедного в интересах богатого. Психологическая власть старейшины слилась с социальными притязаниями выросшего в условиях нового времени «крепкого хозяина».

Но изменился не только старейшина, изменились и все остальные. Алуда Кетелаури в «Мольбе» не мог рассчитывать на чью-то поддержку.

В «Древе желания» в одной из первых же сцен мы видим крестьянина, который, рассердившись на Цицикоре, простодушно, пока еще простодушно, вопрошает: «Кто его сделал нашим начальником?» Кстати, этот же крестьянин — его зовут Тагрия — гневно крикнет Цицикоре, когда произойдет казнь Мариты: «Цицикоре! Чертов законник! Это и есть твоя справедливость? Тебя бы самого такой правдой судить!» Его поддержит Кориа, который, когда выводили поникшую Мариту после венчания из церкви, зло обличал «отца и учителя» за то, что тот продал девушку «за красненькие червонцы». Наргиза, разбитная сельская красотка, оказывается смелее всех, залепив грязью лицо не несчастной Мариты, а Цицикоре. Она восклицает: «Кто тебе дал право? Злодей ты, душегуб!»

В «Элисо» Н. Шенгелая благодатным обретением измученных людей было чувство социального гнева.

«Древо желания» воплощает самый процесс накопления этого гнева. Социальный гнев дробит, дифференцирует коллективное сознание людей, вышедших в финале на улицы деревни, определяет противоположные позиции, начинает их сталкивать, предсказывая неизбежный конфликт.

Грузинское кино движется, все глубже постигая прошлое, обогащая свои «высказывания», дополняя их новыми, расширяя свой смысловой потенциал.

В этих картинах развивается традиция социалистического, противостоящего буржуазному и люмпенскому, отношения к совокупному наследию прошлого, к социально противоречивому, историческому опыту нации.

ПОСТИЖЕНИЕ НАСТОЯЩЕГО

Отсчет нового периода в истории грузинского кино ведется обычно с картины «Лурджа Магданы» Р. Чхеидзе и Т. Абуладзе, которая повествовала о прошлом в том стиле достоверности и жизненной правдивости, что утверждался в нашем искусстве второй половины 50-х годов.

Чхеидзе и Абуладзе были сверстниками, духовными братьями и единомышленниками Чухрая, Ростоцкого, Швейцера, Кулиджанова, Алова и Наумова, Хуциева, Ордынского, Егорова и многих других молодых режиссеров, одержимых пафосом художественной правды, куда входило и представление о ценности человеческой личности. Ложная идея, метафорически выраженная в поговорке «лес рубят — щепки летят», разоблачалась с неустанной силой.

В фильме «Наш двор» Р. Чхеидзе озабочен тем, чтобы подробно рассказать о людях, населяющих один дом, знающих друг о друге буквально все, готовых всегда прийти на помощь в случае нужды или несчастья, но все же очень разных. Разнообразие лиц, судеб, индивидуальностей, проживающих в «нашем дворе» и городе, было заявлено как программа, продолженная Т. Абуладзе в «Чужих детях», где коллизия потребовала от героев твердости, самостоятельных решений. Художественное исследование отдельного человека с личностным духовным миром, своеобычным характером будет продолжено грузинским кино далее на широком материале сельской и городской жизни.

Но прежде я хочу сказать о фильмах, в которых рассказано о кровном, пронизанном недавней болью, — о Великой Отечественной войне. Одной из вершин грузинского кино стал «Отец солдата» Р. Чхеидзе, в котором Махарашвили воюют всей семьей — отец и сын. Сообща, «соборно» живут в тылу и благодаря этой человеческой социальной близости, этой возможности согреть друг друга шуткой или накормить куском хлеба выживают те, кого перечисляет название фильма Т. Абуладзе «Я, бабушка, Илико и Илларион». Когда тот, кто здесь называет себя «я», — Зурико, сельский парнишка, отправившись уже после войны учиться в столицу и начав было ощущать отдельность своего «я», теряет связь с родной почвой, он все-таки возвращается домой и говорит в страшный для себя день смерти бабушки: «Я возьму к себе Илико и Иллариона, и мы заживем все вместе: я, Илико, Илларион и Мери... у меня будет много детей, внуков. И еще дети... И все село — это будем мы. Мы — это весь мир. И мы никогда не умрем, не иссякнем, и не будет нам конца».

В этих словах — новое содержание «общности» и «соборности»: традиционная коллективность сознания обновилась, расширяется кругами, ищет высшую меру родственности и духовного братства, планетарного единства. Неразрывная с таким мироощущением вера в неиссякаемость рода, в его бессмертие будет потом в «Саженцах» Р. Чхеидзе истолкована как высоконравственная черта, непременно сопутствующая масштабности мышления отдельного человека наших дней.

Я уже говорила, что такому основательному, серьезному художнику, как Р. Чхеидзе, важно, чтобы высокие идеи, вырабатываемые советским обществом в ходе его развития, и традиционные народные понятия о добре совершали друг к другу встречное движение, впитывая друг друга, сплетаясь воедино. Вот и в «Саженцах» выражена одна из ведущих идей общества развитого социализма: не теряя четкого ви́дения цели — завтрашнего коммунистического дня, не забывать о ценности и неповторимости дня сегодняшнего. Перспективность

мышления и способность сегодня, сейчас, мигом откликнуться на чужую беду — это и есть Лука в «Саженцах». Р. Чхеидзе в этом фильме, как и в «Отце солдата», погружает современную идею в почву здорового народного сознания, чтобы убедиться, как естественно и гармонично продолжились в понятиях сегодняшнего дня лучшие моральные представления, вырабатывавшиеся на протяжении многих веков, подтверждая тем самым фундаментальную прочность нового.

Фильмы, названные выше, снимались в 60-х и в самом начале 70-х годов, когда, как уже было сказано, к художникам старшего поколения — Герасимову, Ромму, Козинцеву, Долидзе, Ярматову и другим, явилось молодое деятельное поколение. В 60-е годы влилась новая плеяда, подробное поименное перечисление которой было бы слишком длинным, поэтому я назову только Тарковского, Салтыкова, Климова, Жалакявичуса, Мащенко, Осыку, Шепитько, Турова, Лотяну, Ишмухамедова, Хамраева, Океева, Шамшиева, Нарлиева, Маляна. В Грузии это были Иоселиани, Гогоберидзе, Кокочашвили, братья Шенгелая, Мелиава, Кобахидзе. Возникло понятие «авторское кино», которое, конечно, было подготовлено пафосом правды жизни и открытием самоценности человеческой личности в творчестве предшествующих поколений, вместе с которыми «авторское кино» и создавалось.

Впрочем, оно появилось не вдруг, не сразу. В сценарии М. Элиозишвили, по которому сделан «Белый караван» Э. Шенгелая, еще видна привычная схема. Сын старого пастуха Мартии осуждался фильмом за то, что он, уйдя в город, позволил себе отказаться пасти овец, чем испокон веков занимались его предки. Желания, побуждения, даже, может быть, призвание Гелы к какому-то иному делу не принимались авторами в расчет: картина как бы исключала свободу выбора. Новый смысловой слой, связанный с самим Мартией и его товарищами по бригаде, невнятно еще пробивался в фильме сквозь на глазах устаревающую схему. Суть этих содержательных поисков прояснилась лишь в следующей ленте, снятой по сценарию того же М. Элиозишвили режиссером М. Кокочашвили. Картина «Большая зеленая долина» вышла в 1967 году, в период мощного расцвета «деревенской прозы» во всей нашей многонациональной литературе. По художественному своему строю фильм был типичным образцом кинопрозы.

Важна в этой картине такая особенность сюжета: Сосану никто не вынуждает жить в горах, далеко от людей, в одиночку. Напротив, председатель колхоза требует, чтобы Сосана пригнал свое стадо на новую большую ферму, где отныне будет содержаться весь скот. Но Сосана противится этому. И мы, увидев щеголеватого молодого заведующего фермой, послушав его разговоры, начинаем понимать, что непоказное мужество и самозабвение, на которых по исстари заведенной традиции держится труд пастуха Сосаны, вряд ли будут проявлены «молодым специалистом». Впрочем, своим отношением к делу Сосана отличается не только от заведующего, но и от многих других односельчан и пастухов. Традиционные черты, воспринятые Сосаной от предков, отделяют его от других.

Такая интерпретация была новшеством для грузинского кино, где индивидуальное в человеке порождалось обычно его бунтом против традиций, их активной переработкой. Монолитная среда при этом отталкивала от себя, осуждала. Сосана же как раз традиции наследует, но наследует в них живое, стойкое. В «Листопаде» О. Иоселиани эта же социальная коллизия была представлена еще более четко и получила еще более подробную, чем в «Большой зеленой долине», мотивировку.

«Коллективность сознания», прочно спаявшая людей на показанном в «Листопаде» заводе, предстает в своем выродившемся, негативном варианте — в местничестве, в негласной внутренней договоренности о коллективном обмане общества, в коллективном эгоизме. Там, где царствует непреложное «мы», никто не осмелится сказать «я». Агрессия мещанина нового толка, твердо намеренного урвать из государственного кармана, паразитирует на неиссякаемой традиции взаимного согласия, расположения, желания каждого в каждом же видеть земляка и друга. И на новой уже традиции уважения к коллективу, его сплоченности, единства его мнения. Порожденное сложным комплексом причин, а не только «пережитками прошлого», местничество не отвергает ни старой, ни новой традиции, составляющих как бы две ступени развития «коллективности сознания», а выедает их, как червь, изнутри, наполняет гнилой сердцевиной, превращая «большую семью» земляков и «коллектив единомышленников» в компанию махинаторов.

В это единое множество и не может, не хочет влиться Нико. То его свойство, которое другим кажется чудачеством и вынуждает аттестовать молодого инженера «странным юношей», а потом — «идиотом», состоит в удивительной прочности советского воспитания младшего Нижарадзе, его неистребимой интеллигентности, не позволяющей ему лгать.

В почти десятилетнем промежутке между «Листопадом» О. Иоселиани и картиной «Приди в долину винограда» Г. Шенгелая на всесоюзный экран вышло много картин на «производственную» тему, среди них — «Премия», герой которой не только отказался поддержи-

вать ложный, местнический патриотизм «треста номер 101», но и пошел в наступление. Тем временем искусство и литература (назову только из самых последних — «Бессонницу» А. Крона и «Старика» Ю. Трифонова) занялись изучением той меры возможностей, которая предоставлена герою, традиционно интеллигентному и порядочному, но не готовому к борьбе, тем более — к борьбе коллективной. Оказалось, что мера эта порой не очень велика, что в исторически крайних, экстремальных ситуациях подобный герой против собственной воли может иногда оказаться игрушкой в руках злых обстоятельств.

Позиция Нико Нижарадзе, с его отказом от зла, оказалась не самодостаточной, требовалось активное наступление на зло, которое и начато было Потаповым. В «Обратной связи» А. Гельман добавил герою энергии, но тут неожиданно возник разговор о том, против кого эта энергия направилась, — о Нуркове. Разговор касался меры его беды и вины, ответственности и свободы действий[3].

Чуть раньше «Обратной связи» и вышла лента «Приди в долину винограда». К сожалению, сценарий этой вещи был выстроен как бы вчерне, эскизно, множество мелких коллизий не стягивалось еще в достаточно крупную «сшибку» значительных сил. Дело усугубилось просчетами режиссуры: за «документальностью» стиля в иных сценах — внешняя невыразительность, вялость действия. Тем не менее этот фильм обозначил важные содержательные тенденции, представив их уже на новом уровне интерпретации «производственной темы» в кино.

Герой картины Важа Георгадзе руководит одним из участков на строительстве оросительного канала в Алазанской долине. Чем больше задач Важа Георгадзе решает, тем больше их перед ним встает. Он делает многое, но не все может сразу же привести к идеальному исходу. Картина не утешает зрителя иллюзией, будто переворот в сознании Важи Георгадзе способен развязать драматические узлы, завязанные жизнью.

Представление о том, что отдельная личность обретает силу и значительность тогда, когда связывает свои цели с прогрессивными целями общества, с его развитием, совершенствованием, с его энергией, динамикой и пафосом,— вот идеал, которым вдохновляется современное грузинское кино. В фильме «Жил певчий дрозд» с высоты такого идеала рассмотрен герой и открыта его принципиальная «негероичность». В оценке этой картины я решительно расхожусь с И. Кучухидзе. Ведь легкая, праздничная общительность Гии Агладзе не очень глубока. Не цель, а робкие намерения, не действия, а мелкие поступки, не темп, а лихорадочная суета — таков стиль этой «коммуникабельности». От интереса к людям здесь остается скорее любопытство, от дружелюбия — любезность, от доброты — терпимость, от помощи ближнему — услуга. Мне трудно разделить мнение некоторых критиков, в частности, киноведа Р. Тиканадзе, которая всерьез видит в Гии Агладзе крупную и подлинно современную личность. Доказывается эта мысль столь неожиданным образом, что мне придется привести достаточно обширную цитату: «Для героя «Жил певчий дрозд» мир не может потерять своей привлекательности. Как первобытный человек абсолютно (?) знал мир, в котором живет, по легкому дуновению ветра определял смену погоды, по травинке узнавал место, по полету птиц — время года, так и наш герой хочет найти контакт с современным миром. Он зачарован всем, и все открывает ему свои волшебные стороны. Он ничего не успевает, потому что занят всем. (Может быть, он успевает в чем-то главном? Но об этом речь впереди!) Для счастья — просто жить, жить и удивляться. Ведь это, по существу, и говорит о том, что человек существует, что мир обновляется»[4].

Если бы человек вполне удовлетворялся только тем, что существует, мир бы не обновлялся. И я ни в коем случае не соглашусь с мыслью, будто идеал автора фильма состоит в «счастье — просто жить, жить и удивляться». На мой взгляд, «Певчий дрозд», последовавший за «Листопадом», исследует еще один вариант внутренней девальвации «коллективности сознания». В «местничестве», показанном в «Листопаде», она была фальсифицирована, в «коммуникабельности» Гии Агладзе она внутренне истощена, лишена глубины. Конечно, даже в таком, сниженном варианте «коллективность сознания» привлекательней тупого своекорыстия себялюбца, тем более что элегантный облик Г. Канделаки, исполняющего роль Гии, во многом облагораживает героя. В фильме звучит авторский зов к мощи подлинного, высокого единения людей, немыслимого без осознания каждым всей серьезности общих целей и важности общенародного дела, а не ода праздничной, но поверхностной «контактности».

Подлинная широта гражданского мышления позволяет художнику, как известно, охватить умственным взором всю цепочку: «я — коллектив — общество», связав смысл отдельной жизни со всеобщим движением к будущему. Это духовное восхождение личности сложно, ди-

---

[3] См. убедительную, на мой взгляд, статью С. Шаталина «Запас прочности». — «ИК», 1978, № 12.

[4] Р. Тиканадзе. Грузинское кино... Проблемы, искания. Тбилиси. «Хеловнеба», 1978, стр. 198.

алектично. Драматизм состоит в том, что там, где надо было бы сопрягать, объединять разные, порой противоречащие друг другу начала, человеку в повседневной жизни приходится что-то терять. В фильме Л. Гогоберидзе «Несколько интервью по личным вопросам» как раз и поставлена эта проблема.

Можно предъявить ему серьезные упреки. Например, интервью, которые берет Софико у молодых и старых, счастливых и несчастных женщин, фильм предлагает понять как чужие жизни, сделанные Софико своими, как бы заново ею пережитыми. Но рассказы женщин все-таки остаются в картине вставными новеллами, не становятся чем-то неотрывным от душевной жизни самой героини. В фильме, на мой взгляд, гораздо выразительнее другое: как раз та интимная, личная история, которая случилась с самой Софико. Перемучившись, Софико начинает понимать, что никогда не сможет стать другой и жить только для собственных услад. Актриса С. Чиаурели делает этот процесс зримым: человек находит опору в самом себе, накапливает, набирает жизненную силу. Самозабвение, с каким она отдавалась своему делу, принципиальность, с какой она решала проблемы чужих жизней, готовность, с какой она откликалась на каждый зов о помощи, теперь осознаны ею как принципы, от которых она не отступится никогда, как личностные ее качества, сама ее суть, без которых ее жизнь немыслима.

Прочность связей человека с другими людьми, душевная сообщность с ними, готовность разделить их печали и радости — исходные признаки подлинно живой, укорененной в народном бытии «коллективности сознания» — предстают в образе нашей современницы как ее индивидуальные свойства, соединяясь с ее профессионализмом, компетентностью, активностью ее гражданской позиции. Нравственный опыт, накопленный предыдущими поколениями, не отброшен, а развит и обогащен в движении исторически новой формы общности людей — советского народа, в развитии его морали, его духовной культуры, в формировании того, что называют советским характером.

ПРОТИВОРЕЧИЯ И ИЗДЕРЖКИ ДВИЖЕНИЯ

Общее развитие искусства, в том числе и кино, как известно, определяется, хотя и очень опосредованно, социально-экономическим движением общества. Вместе с тем искусство обладает и специфическими, внутренними закономерностями развития. Здесь возникают свои чрезвычайные сложности. Когда мы, например, говорим о единстве содержания и формы, то имеем в виду или отдельное произведение, или искусство в целом. В процессе не идеального, а реального движения искусства его смысловой и формальный ряды, то есть его идейно-содержательный слой и слой, относящийся собственно к поэтике, не всегда шествуют в ногу. Здесь случаются опережения и отставания, искусство знает периоды, когда оно как бы заготавливает «впрок» формальные открытия, и периоды, когда оно в одежде старой формы пытается говорить новое, открывать неизведанные пласты жизни. Сейчас, когда практика убедительно доказала широчайший жанровый и стилевой диапазон киноискусства социалистического реализма, особенно важно своевременно анализировать причины несостоятельности некоторых произведений, ориентированных на решение серьезных проблем современной духовной жизни. Я скажу несколько слов о произведениях, недостаточных в своей смысловой наполненности, в которых, на мой взгляд, выразила себя распространенная ныне «мода на вечность».

Я намеренно не буду останавливаться на фильмах явно слабых, откровенно неудачных. Так называемый «поток» существует и в грузинском кино. Анализ подобных фильмов, определение их типологических свойств могли бы стать темой специальной статьи. Я же назову только один фильм — «Чудаки» Э. Шенгелая, вещь художественно совершенную, неодолимо привлекательную, способную вызвать эстетическое наслаждение. Впрочем, напомню сначала другую, коротенькую ленту, сделанную по сценарию того же Р. Габриадзе режиссером Р. Габриадзе. Она называется «Кавказский романс». Действие происходит «давным-давно»; это, пожалуй, все, что можно сказать о конкретной исторической «прикрепленности» многих сюжетов Р. Габриадзе. Итак, давным-давно жила-была юная красавица, которую ее бабушка — старушка свирепого вида с кинжалом за поясом, и ее помощники строго охраняли то ли в крепости, то ли в сарае, во всяком случае — в жилище, сильно отдаленном от всех населенных пунктов. Но юный поклонник красавицы сумел, с ее согласия, ее выкрасть. История рассказывается уморительно смешно, но в финале, когда осиротевшие старички присаживаются к очагу, чтобы в следующем кадре превратиться в три каменных надгробия, звучит безысходно-трагическая народная мелодия, и мы, забыв о смехе, начинаем понимать, что история эта была вовсе не о хорошей девушке и бабушке, исполненной дремучих предрассудков, а совсем наоборот — о прекрасной бабушке и ее легкомысленной, жестокой внучке. Прошлое здесь смягчено смехом и оплакано. Это и есть стиль Р. Габриадзе, сказавшийся уже в «Не горюй!», ленте, пронизанной ностальгией по «черепичной» Грузии,

где рассказ о «прекрасных временах» тоже был смягчен улыбкой и орошен слезами.

Когда происходит действие «Чудаков»? В те ли времена, когда Алуду Кетелаури изгнали из родного селения? Или позже — когда Пиросмани сидел на полу своей каморки, точнее, на булыжниках, потому что пол каморки представлял собой продолжение булыжной мостовой, и собирал копоть с керосиновой лампы на краски? Или когда кулак Цицикоре безнаказанно плевал в лицо дочери бедняка Марите? Нет, действие происходит вообще в прошлом, когда полицейские были не столь свирепы, сколь смешны, когда сельский парнишка, который после смерти отца оказался без кола, без двора, все-таки был счастлив, потому что был чудаком и, следовательно, воспарил, как и полагается чудаку, над бытом. Идея внесоциального единения, развенчанная ретроспективная утопия, иначе говоря, те свойства исторического романтизма, которые с такой последовательностью, настойчивостью и твердостью разоблачало грузинское кино, начиная с «Элисо» Н. Шенгелая, неожиданным образом снова всплывают в «Чудаках» Э. Шенгелая и других картинах по сценариям Р. Габриадзе, будто сам бессмертный Луарсаб из «Хабарды» явился к сегодняшним авторам, чтобы поделиться с ними воспоминаниями о своей юности.

Мне могут сказать, что я слишком серьезно отношусь к сценариям Р. Габриадзе, что «Чудаки» — это не исторический фильм, а современная притча в условно-исторических одеждах. Я готова снять свои упреки только при одном условии: если историческая вещь оказывается не исторической, а современной, то она должна быть именно современной по концепции.

Дело не в том, что «Чудаки» — это притча, а в том, что ее смысл абстрактен, не прикреплен ни к какому времени, он существует «вообще». Между тем притча вполне может «работать» на абсолютно современный смысл, и я это попытаюсь показать на фильме тех же авторов, которые создали «Чудаков». Эта картина — «Паросский мрамор» («Необыкновенная выставка») Р. Габриадзе и Э. Шенгелая. Ее сюжет конструктивно держится на притче о художнике, растратившем, «прозакладывавшем» свой талант в мелочной суете будней и пришедшем к финалу своей жизни с трагической мыслью о том, что он совершил преступление перед самим собой и обществом, искупить которое ему уже не дано.

Вместе с тем, особенность этой картины состоит в том, что она близка к реальности и не минует существенных жизненных условий, которые предопределили поведение Агули Эристави. Не «художника вообще», а именно этого, конкретного человека с его неповторимой судьбой.

Рядовой пехоты Агули Эристави, вернувшись с войны домой, надевает поверх гимнастерки старую, забрызганную гипсом вельветовую куртку. Он намеревается изваять из глыбы белого мрамора уже давно взлелеянную им в мечтах скульптуру «Весна». Но ему приходится отвлечься от этой работы.

У Агули есть отец. Старик столь же горяч в своих речах и намерениях, сколь беспомощен в житейских делах. Эвакуированная девушка Глафира Огурцова, потерявшая в войну всех близких, служит милиционером в том городе, где живет Агули. Встретив Глафиру, Агули решает, что скульптуру «Весна» он переименует в «Девушку», а паросский мрамор примет очертания нежного облика его подруги. Из вагончика, где помещается общежитие милиционеров, Глафира переезжает в старый дом Агули. Рождаются дети. Семье нужны дрова и хлеб. Оставив нетронутым белый мрамор, Агули занимается другим. Он делает по заказу надгробные памятники, потому что за каждую такую работу можно получить мешок кукурузы и немного денег.

Этот содержательный слой фильма приходит в прямое противоречие со смыслом притчи о художнике, прозакладывавшем свой талант. Притча осуждает Агули, конкретика сюжета ему сочувствует. Внутреннее противостояние этих «нет» и «да» создает особую драматическую напряженность картины. Вещь могла бы распасться, если бы не ее финал, который снимает внутреннее содержательное противоречие на новом уровне. Агули дарит паросский мрамор своему ученику, которому он привил любовь к искусству и помог подготовиться к поступлению в художественное училище. Кадром, запечатлевшим ликование парнишки, заканчивается фильм. Конечно, такие люди, как Агули, в свое трудное время не допели многих песен: энергия ушла на заботу о куске хлеба. Но они, мучимые невоплощенностью замыслов, несвершенностью мечты, сохранили внутреннюю верность дарованию и самой мечте, сберегли духовные ценности, которые и передали новому поколению.

Если бы в «Паросском мраморе» не было конкретики сюжета, четко прикрепляющего вещь к определенному времени, осуждение Агули в притче мало что дало бы сознанию современного зрителя, но не будь в этом фильме притчи, вещь стала бы сентиментальной и потеряла глубину.

Сопряженность притчи или мифа, как, например, в «Белом пароходе» Ч. Айтматова, с реальностью не препятствует углублению конкретно-исторического философского содержания авторских идей, а способствует ему.

Мне показалось важным сказать об этом, потому что «Чудаки», к сожалению, не единственный грузинский фильм, в котором выразила себя сегодняшняя архаизирующая «мода на вечность». Но реализм взращивает интернациональное из недр национального, всевременное — из недр конкретно-исторического. И доказательство тому — лучшее в грузинской кинематографии, составляющей неотъемлемую часть многонационального советского кино. В лучших своих фильмах грузинское кино умеет великолепно воссоздавать нестареющую красоту и неотразимое очарование национального быта, обаяние национального характера — и показывать не только сложившееся, существующее, но и новое. Мастера современного кино Грузии выходят на широкие социально-культурные обобщения, видят перспективу общественного развития.

Главная цель остается в силе: в духе времени и в плодотворной традиции отображать новизну и революционную молодость нашего общества, художнически исследовать закономерности его развития, не закрывая, разумеется, глаза на сложности и противоречия, но отчетливо видя направление движения и его перспективу. Ибо, как мы все хорошо знаем, только в этом революционном движении осуществляется подлинная диалектика традиций и новаторства в действительности и в искусстве, плодоносит и обогащается традиция, в которой живое прошлое питает настоящее и в единстве с ним готовит завтрашний день.

Юрий Богомолов

О чем написана и о чем не написана статья

Насколько я понял по выступлениям грузинских товарищей, моя статья вызвала не просто несогласие, но и обиду. Статья воспринята как «неуд» грузинскому кино. Отсюда стремление выступающих оправдаться буквально по каждому пункту обвинительного вердикта, каковым для вас представляется моя статья. И вот вы доказываете, что грузинское кино относится к действительности не только поэтически, но и аналитически, что снимаются картины не только на историческом, но и на современном материале, что и в самой лирике нет ничего предосудительного. Кроме того, вам пришлось мне доказывать, что условность — такая штука, без которой искусству не обойтись никак; что без национальной традиции обойтись нельзя; что все жанры хороши и пусть они развиваются, обогащая друг друга. И еще, что отношение к действительности — тоже действительность. И так далее. Вы меня уговорили, убедили, и я был бы вам бесконечно признателен, если бы... придерживался другой точки зрения.

Как это ни печально сознавать, но статья не понята. Впечатление даже такое, что она не прочитана. Или прочитана не она.

У Гайдара в «Тимуре и его команде» есть эпизод, где ребята из команды Мишки Квакина читают ультиматум, который им адресовали пионеры. В документе много разных слов, но персонаж по имени Фигура переводит их все одинаково и однозначно: бить будут.

Вот и со статьей так. Ввожу ли я понятие «естественный человек», о котором так много спорит, применительно к современной советской прозе, критика литературная, говорю ли о лиризме грузинских лент, обращаюсь ли к прежним фильмам с тем, чтобы увидеть истоки сегодняшних явлений и тенденций, не обращаюсь к каким-то картинам, пытаюсь ли определить структурные различия между поэтическим и прозаическим кинематографом, привожу ли цитату из Гофмана, не привожу цитат из более авторитетных источников, высказываюсь ли о противоречивых свойствах характера одного из героев фильма «Мачеха Саманишвили», наконец, просто обмолвливаюсь об артистизме Давида Абашидзе — все одно, все к одному: «бить будут». С точки зрения Коры Давидовны Церетели, это вообще не статья, а сплошная пальба по грузинскому кино, да еще по лучшим, вершинным его образцам. Этот мотив прозвучал и у Ирины Шалвовны Кучухидзе.

На такого рода полемические выпады возражать и легко и трудно.

Легко потому, что всегда можно обратиться к реальному письменному тексту статьи, который, по моему убеждению, в худшем случае допускает разночтения по поводу оценок тех или иных фильмов.

Кстати, если угодно сугубо формально подойти к тексту статьи, то ведь только две из упоминавшихся в ней ленты безоговорочно отнесены к неудачам — «Настоящий тбилисец» и «Приди в долину винограда», то есть картины, судя по сегодняшним выступлениям, совсем не вершинные. А говорить о таких вершинах, как «Отец солдата», «Необыкновенная выставка», «Пиросмани», «Мелодии Верийского квартала», «Чудаки» и других, но не впадать при этом в панегирик — значит ли это быть прокурором или, того хуже, могильщиком грузинского кино?

Вместе с тем доказывать, что ты не верблюд — занятие мучительное и почти безнадежное. Если человек во что бы то ни стало желает прочитать что-то между строчек, строчки ему не помеха: он их просто не видит.

У меня такое впечатление, что Кора Давидовна полемизировала не с моей статьей.

Ирина Шалвовна очень успешно оспорила мнение о нежизнеспособности жанра притчи или сказки. Но это не мое мнение. Моя мысль заключалась в том, что притча, лирика, сказка на определенном этапе духовного развития оказываются недостаточными формами и тогда большое значение приобретают иные жанры — повесть, рассказ, роман. Мысль даже в самом общем виде довольно бесспорная. Спорно, разумеется, различение жанров по тем признакам, которые рассматриваются в статье. Можно допустить, что необоснованным может показаться принцип, по которому, разводятся, различаются поэтическая и прозаическая структуры. Но Ирина Шалвовна предпочитает полемизировать с не существующими в статье положениями и обходит стороной существующие.

Такого рода полемических передержек довольно много, я просто не в силах ответить на каждую из них, да и не думаю, что это так уж необходимо. Гораздо интереснее вопрос о природе аберрации некоторых из присутствующих здесь оппонентов.

Борис Михайлович Рунин говорил о комедийном стереотипе грузинского кино, который нередко оказывается на пути понимания вовсе не комедийных грузинских лент.

Боюсь, что между статьей и ее читателями стоит определенный критический стереотип, в силу которого критика воспринимается либо как кнут, либо как пряник. В книге «Четыре четверти» Евг. Габрилович вспоминает, как однажды побледнел Ю. Олеша, читая критический отзыв в газете. Теперь, слава богу, времена другие. Теперь бледнеют, если недохвалили, если недосахарили. Сегодня обзорные критические статьи по большей части похожи на раздачу слонов и сладких пряников.

Судя по реакции на критическую литературу, демонстрируемую некоторыми кинематографистами, видишь, что статья не читается, а пролистывается, и внимание режиссера-читателя задерживается только на тех местах, где речь идет о нем самом. По моим наблюдениям, такой сугубо практичный, эгоистический подход к критике приобрел кое у кого характер устойчивого рефлекса. И если статья не отвечает стереотипу «пряника», то вступает в силу рефлекс на другой стереотип — «кнута». Если не сладко до приторности, то, видимо, должно быть больно. Если перед лицом автора зеркало недостаточно льстивое, значит, оно наверняка кривое.

Я отчетливо сознаю, что такого рода стереотипы имеют под собой не только субъективные, но и объективные основания. С горечью приходится констатировать падение престижа кинокритики, а происходит это потому, главным образом, что она все более и более впадает в соблазн бесконфликтности, от которого некогда стремилась предостеречь драматургию. Ведь не случайно, кстати, в последние годы из нашего критического обихода совершенно исчез фельетон. И не случайно Эльдар Николаевич Шенгелая так уверенно набросал здесь план той статьи, которую я должен был бы написать. Критика не почитается за творчество. Поэтому так легко и просто вразумлять других. Это тем легче делать, что в довольно широком спектре жанровых форм критики сегодня доминируют два-три ее вида: рецензия, обзорная статья и еще исторический очерк. Я попытался написать статью в жанре критического эссе, который предполагает особую меру субъективности автора, иную степень полноты исторического материала, особый принцип его выстраивания (не хронологический, как в историческом очерке, а ассоциативный) и так далее. Не мне судить, насколько удалась статья в этом жанре. Меня надо судить, если что не так. И если что не так, я готов отвечать. Но повторяю: отвечать буду за то, что написал. А за то, что не написал, — не буду.

Я не писал исторического очерка. Поэтому все упреки по части неполноты материала, также как по поводу оценок тех или иных картин, оставляю в стороне.

Я не писал юбилейной статьи, поэтому на все амбициозные претензии, обиды по поводу недостатка сиропа тоже не считаю возможным отвечать.

Я не писал так называемой критической статьи, целью которой обыкновенно бывает анализ только или по преимуществу посредственных лент, и потому, естественно, обхожу их специальным вниманием.

Дело, конечно, не в том, что меньше, чем с Шекспиром, по мысли С. Соловьева, я спорить не согласен. Мне много раз приходилось спорить с «боборыкиными», в том числе и с грузинскими. И от этой работы я в принципе не отказываюсь.

Но в этой статье я ставлю принципиально иную задачу: сказать не о качестве грузинского кино, а о его судьбе. Сказать не о драме мастерства, а о драме творчества художника.

Не знаю, понятно ли моим оппонентам решительное несовпадение того и другого предмета. Если не понятно, если вы готовы все проблемы художественного творчества свести к одной и единственной коллизии: художник и

проблемы профессионального мастерства, то нам и говорить не о чем. Мы просто не услышим друг друга.

Лирика Пушкина совершенна уже в лицейские годы. Его романтические поэмы сделаны с неменьшим мастерством, так же, как и последовавшие за ними прозаические вещи. Мастерство, то есть владение словом, стихом, для Пушкина, похоже, и не было проблемой, во всяком случае самой существенной. Проблема и даже драма — в переходе от одной формы к другой, в смене эстетических систем, в обновлении идейных установок. Сколь сложен, например, был путь Пушкина к прозе.

Эхо этой драмы прослушивается в советском кинематографе на рубеже 20—30-х годов, когда нашим классикам приходилось преодолевать «эгоцентризм» поэтической формы. Не отбрасывать, а именно преодолевать. Специально оговариваюсь, чтобы предупредить возможность новых передержек. Происходило это не потому, что метафорический стиль устарел или «приелся», — сложно и противоречиво менялась историческая действительность. В общественном сознании того времени романтические умонастроения, связанные с идеями скорой победы мировой революции и новых нравственных норм, теснятся более реалистическими представлениями о действительных сложностях исторических и социальных процессов. Это соединение в сознании двух столь противоречивых идейных, мировоззренческих установок уже само по себе взрывчато, в чем мы легко убеждаемся на примерах таких лент, как «Простой случай», «Аэроград».

Вспомним, как мучительно и даже болезненно меняло кожу своей формы итальянское кино на рубеже 40—50-х годов. Драматична была судьба тех кинематографистов, кто оставался верным эстетике неореализма (Де Сика, Де Сантис), но не легко и не просто давалась «измена» ей в фильмах Росселлини, Висконти, Феллини. И опять же выход за пределы авторитетной, надежно утвердившей себя эстетической системы был по необходимости связан с попыткой осознать новые элементы в духовной и исторической практике.

Во всех этих разномасштабных и глубоко специфичных явлениях есть нечто общее. Это «нечто» я обозначаю для себя как кризис зрелой, совершенной в эстетическом отношении формы. Потому и возможен парадокс: самые вершинные создания нередко оказываются явлениями кризисного порядка. Это как у альпинистов, поднявшихся на вершину горы: теперь, чтобы одолеть следующую вершину, им надо спуститься вниз.

Как ни велик сам по себе «Броненосец «Потемкин», но это тот пик формы, которому суждено было быть покинутым.

Как ни прекрасен фильм «Похитители велосипедов», но это уже последний шаг наверх, после которого должен последовать спуск.

Кризис формы — вещь объективная, неизбежная... Все последствия его испытывают на себе скорее других к р у п н ы е художники. И только наиболее отважные из них его преодолевают.

В. Шкловский в двадцатые годы сказал о современной ему литературе: метод [1] ушел из дома и стал жить отдельно.

В самом деле, методу свойственно уходить из дома, и это другая сторона проблемы.

Искусство по-разному реагирует на опасность утраты привычного стиля. Оно может попытаться удержать метод дома, либо навязывая ему свою волю, либо посредством ряда компромиссов. Так пытался удержать неореалистическую эстетику Де Сика в «Умберто Д.». Оно может пуститься в путь вслед за методом и сделать его своим основным содержанием. Это довольно распространенный случай в истории искусства. И только немногие художники отваживаются пойти третьим путем: радикально преобразовать честно послужившую им эстетическую систему. В искусстве вопреки здравому смыслу приходится искать от добра добро.

Вот эту ситуацию я попытался описать и объяснить. И только в этом плане я говорил о кризисных моментах, сопутствующих развитию грузинского кино. Так что ж тут обижаться и сердиться?

И потом, разве вы своими фильмами не говорите то же самое о том же самом? Разве в ваших фильмах (например, в «Древе желания» или «Мачехе Саманишвили») мало полемики с прошлым и прошлым отношением к прошлому?

Разве вы в своих фильмах абсолютно избежали соблазна удержать метод или не последовать за ним? Вспомним последние короткометражки по сценариям Габриадзе. Или возьмем новый фильм «Синема». Вы сами о них говорите с искренней горечью. Но предпочитаете говорить об этих явлениях как о частных случаях, не имеющих под собой ничего, кроме субъективных оснований. Мне же кажется, что в таком повороте есть своя объективная, хотя, разумеется, не фатальная логика.

К лентам 60-х годов я обратился вовсе не затем, чтобы их переоценить, пересмотреть. Мне важно было выявить те идейные, нравственные мотивы, которые они выразили в свое время. Мне нужны были не т е фильмы, а т о время, которое состоялось в тех фильмах. Идеалы, ожидания, запросы, представле-

[1] В. Шкловский под этим термином подразумевал не метод собственно, а некую эстетическую систему.

ния того времени, то есть начала 60-х годов, когда высокая духовность почти отождествлялась с человечностью, просто с душевностью, послужили мне своего рода точкой отсчета в понимании нашей сегодняшней духовной ситуации.

Мы как-то все больше обращаем внимание на динамику социально-хозяйственного уклада нашего общества. И, разумеется, хорошо делаем, что обращаем внимание. Но крайне редко пытаемся дать отчет, как видоизменяется, трансформируется внутренний мир человека. И даже, бывает, наоборот, исходим из его незыблемости, заданности однажды и навеки. Мы оперируем слишком общими, хотя и верными категориями. Мы говорим «довоенное время», «время военной поры», «послевоенное время». Между тем психологический и духовный климат неоднороден уже на расстоянии одного десятилетия. Перемены в нем в последние два десятилетия довольно точно отражены грузинскими лентами. И, понятно, не только грузинскими. Но грузинское кино представляет более чистую и ясную линию развития тех идейных и эстетических мотивов, которые отмечены в статье.

В этом плане особенно симптоматичен противоречивый процесс перехода от лирической поэзии, ярко представленной короткометражными лентами образца 60-х годов, к аналитической прозе, которая, конечно же, не исчерпывается фильмами Иоселиани.

Здесь, кажется, Андрей Плахов сказал, что оппозиция «поэзия — проза» не работает. Она «не работает» и не может работать только в том случае, если иметь в виду один или два характерных для той и другой жанровых форм признака. Например, в литературе: рифму — для поэтического произведения и отсутствие таковой — для прозы. В кино — экспрессивный монтаж, резко отличавший некогда поэзию от прозы. Действительно, исходя только из этих признаков, трудно и, может быть, просто невозможно разграничить обе жанровые системы. Но давайте принимать во внимание не один или два признака, а всю их совокупность, а самое главное — факторы, стимулирующие становление тех или иных жанровых форм.

Поэтическая форма обусловлена одним решающим обстоятельством: поэт господствует над внешним миром. Не он (поэт) — часть вселенной; вселенная со всеми ее мириадами звезд, планет, со всеми ракушками, водорослями, жучками, утюгами, чайниками и прочим — часть души поэта. Отсюда следует важная структурная особенность поэтического произведения: эмпирический материал используется непосредственно для построения художественных образов, эмпирическая действительность берется как экран, на который проецируется внутренний мир художника.

Поэт, как ребенок, должен быть убежден в своем всесилии. И пока он в этом убежден, он действительно всемогущ. А отсюда следует другая структурная особенность поэтического произведения: поэт свободен в деформации реальности в той степени, какая невозможна для прозаика. Это касается буквально всех аспектов реальности: пространства, времени, цвета, света, вкуса и так далее.

Поскольку поэт не просто центр, ось вселенной, но и ее плоть и материя, то и его лирический герой — не просто один из героев его творения, но единственный герой; все остальные голоса — эхо голоса лирического героя.

Рифма в стихотворении, экспрессивный монтаж в киноленте — это следы всемогущества поэта. Или скажем точнее: следы убежденности поэта в своем всемогуществе.

Лирика «Свадьбы» и других короткометражек, так же, как лиризм более ранней, и, повидимому, ключевой картины для всего послевоенного грузинского кинематографа «Лурджа Магданы», основан на соразмерности душевного движения поэта и тех объективных, внеличностных процессов, что сопутствуют ему. Они, эти процессы, подчинены, подвластны ему, поэту. Все великие истины как бы уместились у него на ладони. Все, что ни естественно, то прекрасно и нравственно. А что более естественно, чем природа? И, следовательно, нет ничего прекраснее и нравственнее природы и всего того, что ею порождено, что ей подобно и что к ней стремится. Сюжетные события могли принимать и драматический оборот (как в «Лурджа Магданы» или в картине «Я, бабушка, Илико и Илларион»), но всякий раз драматизм или даже трагизм исхода тех или иных событий лишь подчеркивали моральное величие лирического героя.

В тот момент, когда поэт начинает терять власть над внешним миром или, по крайней мере, иллюзию своего абсолютного господства, поэтическое сознание распадается. Остается, впрочем, поэтическая форма, сама поэзия, которая служит средством, инструментом эстетического реванша над восторжествовавшим Внешним миром.

Так у Пушкина осталась лирика, когда он стал прозаиком.

Так она осталась и останется в грузинском кино. В статье речь была не о том, что лирика передает эстафету аналитической прозе, а сама сходит с дистанции. Речь шла о том, что на разломе поэтической формы дают побеги ростки новой формы — прозаической. И «Пиросмани» и «Необыкновенная выставка», с одной стороны, регистрируют важные качественные

изменения в психологическом и духовном климате семидесятых годов, а с другой — закрепляют признаки прозаического киноповествования.

Структурные особенности прозаической формы могут быть представлены по контрасту с поэтической.

Коль скоро действительность осознается как нечто самостоятельное, как независимая и вполне суверенная территория, меняется ее положение в произведении. Ее атрибуты, ее реалии теперь не столько символизируют и олицетворяют те или иные стороны мироощущения поэта, сколько представляют самих себя. Отсюда установка на объективность эмпирического материала. И здесь, разумеется, большее значение приобретают объективные законы, которыми держится внешний материальный мир, нежели весьма лабильные, весьма прихотливые закономерности индивидуального отношения к нему.

Отсюда понижение роли лирического героя в переходных вещах. В статье я говорил о романе в стихах «Евгений Онегин». Но ту же тенденцию демонстрирует и поэма в прозе «Мертвые души». Это знак того, что монологичность (а в статье я рискнул употребить музыкальный термин «гомофония») сменяется полифоничностью.

Прозаические опыты Пушкина хранят следы борьбы за устранение лирического alter ego автора из повествования. Конечно, вытравить окончательно следы своего личного присутствия автору не удается. Конечно, все кончается той или иной маскировкой личного присутствия. Но тенденция к такой маскировке в прозе достаточно очевидна.

Прозаическая форма предполагает не только особые выразительные приемы и элементы, но и особенную связь между ними. Более скрытную, что ли, менее очевидную. Поэтому рифма, как способ сближения разномасштабных явлений, там абсолютно неуместна. Поэтому метафора, как средство освещения предмета, носит более ненарочный, нечаянный характер. Козьма Прутков в своих афоризмах как бы переворачивает метафору с ног на голову: уподобив звездное небо — груди заслуженного генерала, добивается эффекта снижения не только объекта, но и высокого поэтического приема. А вот пример метафоры в чеховской прозе: в небе сверкнула молния, будто кто-то в темноте чиркнул спичкой. Пример, заставляющий вспомнить прутковский прием.

В прозаическом киноповествовании невозможна острота пластических решений и монтажных построений поэтического кинематографа. Она неизбежно будет казаться безвкусной, внутренне неоправданной. Ее приходится снижать, ослаблять. Как приходится вытравлять из прозаического текста нечаянно вкравшиеся в него рифмы. В «Окраине» эпизод на фронте и эпизод в тылу связаны посредством крупного плана сапог. Связка имеет смысловой характер: в мастерской тачают солдатскую обувку, а в окопах ее изнашивают и выбрасывают. Кроме того, заключает метафорический смысл: далекие пространства, обширные исторические события сошлись на одном предмете — сапогах. Сапоги — предмет низкий, прозаический, отчего вся метафора выглядит сниженной, опрозаиченной.

«Окраина», как и другая характерная в этом плане картина — «Третья Мещанская», представляет прозаическое киноповествование, но бросается в глаза, что их форма выросла на разломе так называемого метафорического кино 20-х годов: мы видим знакомые элементы, по-новому связанные.

Для меня довольно очевидно, что, казалось бы, невозможная, почти противоестественная для грузинского кино объективная манера Иоселиани (особенно в его двух последних картинах) совершенно естественна именно для грузинского кино. Она оказалась глубоко подготовленной традиционным поэтическим мироощущением и развитой поэтической формой именно грузинского кино.

Логика здесь такая: как только образуется трещина в поэтическом мироощущении, появляются зачатки прозаической формы, которая питается старыми соками, но решает уже новые задачи.

Новые задачи уже решались в «Необыкновенной выставке» и «Пиросмани». И в той и в другой картине сокровенные и вместе с тем традиционные идеалы не просто представлены, но пристально осмотрены, внимательно ревизованы. Наконец, в «Пасторали» коллизия, к которой кино 60-х годов только подступалось, выявлена с предельной полнотой: духовность может остаться отчужденной в равной степени как от тех, кто по долгу службы, образованию и даже призванию является ее носителем, ее служителем, так и от тех, кто живет в согласии с нормами «природного», естественного существования. Другое дело, что прозаическая форма не всегда бывает последовательной или, что то же самое, сознательной.

Так не была сознательной проза современника Пушкина Марлинского, у которого очень ясно видны непреодоленные противоречия между поэтической структурой и во многом инстинктивным стремлением решать задачи, посильные для прозаического повествования. Прозаическая форма у Марлинского еще слишком формальна.

С этой стороны в статье рассмотрена картина «Приди в долину винограда». Не стану к ней возвращаться. Скажу о фильме, кото-

рый я увидел после того, как статья была написана и напечатана, — «Несколько интервью по личным вопросам» присутствующей здесь Ланы Гогоберидзе.

На чем я ловил себя во время просмотра картины? Все очень интересно, пока течение сюжета не обостряется какими-либо внешними обстоятельствами. То есть пока идет накапливание житейских бытовых подробностей, нюансов, через которые едва-едва проступают контуры возможной драмы Софико и ее мужа. Но вот в сюжет вторгается «третий лишний», вводится мотив измены мужа, и история сразу локализуется: жизненный драматизм как-то незаметно подменился драматической ситуацией. Очень деликатно, очень тонко анализируются отношения Софико и ее коллеги фоторепортера, вплоть до той сцены, когда Софико забредает к нему домой. Тут выясняется то, о чем мы прежде только догадывались: как безнадежно и как трогательно он влюблен в нее.

Почему же «договаривание» сюжета здесь похоже на его «обкрадывание»? По мне, это и объясняется непоследовательностью прозаической формы фильма, идея которого в том, чтобы жизнь по возможности «выговорилась» сама, без посторонней подсказки. Мелодраматические ситуации, допущенные в этот фильм, и выступают в роли такой «подсказки». Дело не меняет их распространенность в быту. Искусством они заприходованы как приемы. Поэтому их употребление должно быть крайне осторожным или достаточно резко остраненным.

Установка на прозаическую форму отчетливо видна и в тех эпизодах, что намеренно стилизованы под документальную съемку. Я имею в виду интервью тех персонажей, которых по ходу сюжета встречает главная героиня. За этим просматривается намерение как можно шире захватить жизненный материал и дать право ему самому себя представлять на экране. За этим проступает та самая тенденция, о которой я только что говорил — маскировка авторского присутствия непосредственно в сюжете, образование более очевидной, более наглядной дистанции между автором и его персонажами. Но опять же чрезвычайно важен вопрос о том, насколько последовательно этот принцип реализуется в структуре произведения.

Все интервью мотивированы общим сюжетным положением: главная героиня — журналистка. Но каждое из них имеет еще и внутреннюю смысловую мотивировку. То есть каждый из интервьюируемых персонажей служит своего рода иносказанием, метафорой судьбы или характера главной героини. Так вот, наименее удачными мне кажутся те «иносказания», что прямо и откровенно связаны с драмой Софико. Например, та женщина, что мечется с авоськами из очереди в очередь. Разумеется, ее ситуация, ее положение прямо соотносится с ситуацией и положением Софико. А вот связь судьбы той уверенной в себе девушки и главной героини не сразу уловима. Персонаж интересен сам по себе. Его иносказательная функция проступает постепенно и приоткрывает в драме главной героини сторону не сразу очевидную. Софико, как и эта оптимистическая девушка, не подозревает, что она несчастна или не решается подозревать. Ее душевное равновесие, ее душевное благополучие на старте сюжета стоит того образа абсолютно и тотально счастливого человека, который воплощает в небольшом «документальном» сюжете оптимистическая девушка.

Бытовое окружение героев в этой ленте не просто фон: оно в известной степени важный драматический полюс исследуемой конфликтной ситуации. Оно, понятно, не может не быть семантичным. Но опять же для прозаического повествования характерна скрытная, неявная семантика бытового антуража. Неотремонтированная квартира фоторепортера — слишком явная метафора неустроенности внутреннего состояния этого героя.

Слишком обнаженный прием как прием — вещь обыкновенная для поэтической структуры, но не характерная для прозаического повествования.

Такая художественная непоследовательность, такое непереосмысленное использование приемов и средств, позаимствованных из другой художественной структуры, в конечном счете не может не сказаться на самом результате.

В конечном счете в фильме Гогоберидзе торжествует единственная точка зрения и единственная правда — это точка зрения и правда Софико. Позиции других героев не опровергнуты, они отодвинуты. Оттого картина, по сути, остается монологичной, хотя по форме претендует на полифоничность. И потому мы получили историю человека непонятого, по достоинству не оцененного (ситуация, в общем, характерная для поэтического мироощущения), тогда как начиналась она как драма человека, чего-то важного, существенного не понимающего (ситуация, которая и вызывает к жизни прозаическую форму).

Вот почему картина, вызывая интерес, сочувствие, пристальное внимание, оставляет все-таки впечатление работы переходной, повествовательная манера которой нуждается в развитии, уточнении.

Но повторяю: эта переходность, эта противоречивость формы связана не с проблемой мастерства авторов, а с логикой художественного творчества, понять и описать которую я

попытался. А чтобы было уж совсем понятно, как дважды два, взял в качестве эпиграфа цитату из «Принцессы Брамбиллы» Гофмана, того самого романтика Гофмана, который своими поэтическими сказками и притчами подготовил реалистическую прозу XIX века. Напомню эту цитату. «Мысль разрушила представление, но... воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли»! Теперь на место слова «представление» поставьте «поэтическую форму», а на место «мысли» — «аналитическую прозу» и вы узнаете, что я думаю о взаимосвязях поэтической и прозаической форм. И если вы говорите, что «представление» не «воссияет», а уже воссияло и не только в последней картине Т. Абуладзе, но и еще в целой группе фильмов, то вы должны будете понять, что не столько спорите с концепцией, предложенной в статье, сколько ей вторите.

Лана Гогоберидзе

Почему мы так взволнованы?

В первую очередь мне хотелось поразмыслить с вами над тем, что же все-таки произошло? Чем можно объяснить степень взволнованности, которая прозвучала во время обсуждения статьи? Что вызвало такую бурную реакцию? Критическая статья? Но тогда надо допустить, что грузинские кинематографисты поголовно заражены провинциализмом, некритическим отношением к себе и, главное, самовлюбленностью. Смею уверить вас, что это не так.

Об этом говорят и грузинские фильмы, где всегда чувствуется критическое или ироническое отношение к собственному бытию, да и общий уровень культуры, который сам по себе предполагает интерес к взгляду «со стороны».

Скажу больше. Я лично приветствую субъективную точку зрения в критике. Мне нравятся субъективные выступления и субъективные статьи, окрашенные обостренно-личным отношением к явлениям искусства. Это всегда интересно, это вызывает желание спорить.

Так в чем же дело?

Думаю, что все дело в редакционной приписке. В кулуарах кто-то остроумно сказал, что статье предпослано редакционное послесловие. Притом в послесловии недвусмысленно говорится о том, что редакция солидарна с точкой зрения автора статьи, что статья печатается не в порядке полемики, а задумана как итоговая, обобщающая весь процесс развития одной кинематографии. В таком случае мы вправе требовать от единственного в Советском Союзе теоретического журнала, занимающегося проблемами киноискусства, объективного, научного, основанного на знании материала анализа.

Почти все выступления вчера и сегодня доказали, что статья этими качествами не обладает.

В ней в первую очередь нет настоящего знания материала. В качестве примера могу привести весь ход рассуждений по поводу фильма «Мольба». Автор не ощущает, в чем сила и своеобразие великого поэта Важа Пшавела. Он его просто не знает. Поэтому ему кажется, что весь стиль фильма — это дань романтике.

Здесь все опоэтизировано, говорит Ю. Богомолов (при этом надо помнить, что в его интерпретации опоэтизировано — это плохо), герои живут в неприступных для человека утесах и вершинах гор... Богомолов, видимо, не знает, что для Важа Пшавела, как и для всех его героев, «неприступные утесы и вершины гор» — это быт, это повседневность.

Даже школьники идут в школу словно от одного утеса к другому. Это надо знать, надо представить себе, надо ощутить кожей, для того, чтобы отличить романтизацию и поэтизацию от подлинного отображения реальной жизни.

Статья Ю. А. Богомолова уязвима еще в одном: она написана без истинного уважения к культуре народа. Трудно сформулировать словами, в чем мы все ощутили это неуважение, но оно есть. И именно это вызвало у нас особую реакцию на статью «Грузинское кино: отношение к действительности».

Когда я читала статью Юрия Александровича, меня по-настоящему увлекал его слог, мне нравились некоторые своеобразно написанные пассажи, и вместе с тем все время возникало ощущение какой-то неясности мысли, рассеянности что ли.

И еще одно: меня по-настоящему тронула та человеческая взволнованность, которая прозвучала сегодня в вашем выступлении, Юрий Александрович. И тем не менее я была несколько озадачена той обороняющейся позицией, которую вы заняли. Лучше давайте вместе поразмышляем. Неужели из всего того интересного, что здесь было сказано, вам ничего не показалось достойным внимания и вам ничего не захотелось изменить в вашей статье? Я, конечно, не хочу, чтобы вы били себя в грудь и признавали свои ошибки, но неужели никаких сомнений у вас не зародилось? А ведь разговор здесь идет интересный,

принципиальный, побуждающий к размышлениям, к новому осмыслению фактов и явлений, вроде бы хорошо известных.

И еще одно. Мне кажется неправомерным употреблять здесь термины «мы» и «вы». Есть одно общее понятие — советский кинематограф. В этом большом кинематографе есть свои составные части, в том числе и грузинский кинематограф, а в нем работают разные режиссеры, действительно непохожие друг на друга. Из всех несхожестей, из различных индивидуальностей и составляется единство. Вот об этом, мне кажется, и стоит говорить. Надо уяснить себе, какие тенденции господствуют, в частности, в грузинском кино. Где мы заходим в тупик, а где идем под зеленым знаком.

Сейчас я постараюсь рассказать о тенденциях развития грузинского кино, как я их понимаю. Хоть я и не теоретик, но у каждого из нас формируется свое отношение к общему процессу, об этом-то мне и хочется поговорить.

Мне кажется, что на каком-то этапе развития господствующим в грузинском кино было то самое притчевое, сказовое отношение к действительности, где, как отметил Богомолов, условность торжествует над реальностью. Но это тоже была условность, порожденная реальностью, бытом. Характерными героями грузинского кино этого времени были герои Думбадзе, Габриадзе, Кобахидзе. При всем своеобразии и несхожести друг с другом у них была и общая черта: они были гармоничны в своем восприятии мира, добра и естественны в своей основе. Они были привлекательны цельностью характера, неистребимым чувством юмора, а герои Кобахидзе — еще и своеобразным внешним рисунком, пластикой. Эта привлекательность и была причиной того, что у этого героя появились последователи, подражатели, он стал повторяться из фильма в фильм, и на каком-то этапе мне лично наскучил этот герой, наскучил своей облегченностью, добротой, симпатичностью, даже необходимым чувством юмора. Тогда мы об этом говорили у себя на студии, на пленумах союза громко. Было ощущение исчерпанности темы, героя.

И любопытно, что в значительных произведениях грузинского кино этот герой сам сошел с экрана, он, правда, остался во вторичных лентах, но это тоже естественный процесс. И уже в то время в грузинском кино появилась эпическая тенденция, опирающаяся на народные корни, тенденция, которая наиболее ярко отразилась в фильме Резо Чхеидзе «Отец солдата». А рядом существовала и аналитическая струя грузинского кино, начиналась она, видимо, с «Листопада» Иоселиани. Здесь налицо стремление жестко, трезво проанализировать действительность, главным образом, современность. Эта тенденция углубляется в фильме «Жил певчий дрозд», а далее в «Пасторали». Но аналитическая струя не замыкается только на фильмах Иоселиани. Это и фильм «Пиросмани» Георгия Шенгелая, и «Пастухи Тушетии» Сосо Чхаидзе, и только что появившийся фильм «Происшествие» Гелы Канделаки. Об этом последнем я скажу два слова: он сделан по рассказу нашего классика Давида Клдиашвили. Автор, а вместе с ним и режиссер, смотрит на мир трезво и неоднозначно. Нет у него милых и трогательных героев, нет и следа поэтической условности. Есть жесткий и страшный по своей сути быт. В фильме есть план, который мне представляется знаменательным по мере реализма: столетняя старуха-крестьянка, которая выражает какую-то суть народного характера, потрясенная горем, выходит из комнаты, где умирает ее сын, а рука, рука труженицы живет своей жизнью и на ходу поправляет сломанные перила...

Еще острее чувствуется эта тенденция в работах наших студентов, которые сейчас заканчивают первый кинорежиссерский факультет в Грузии. Вот сейчас двадцатилетняя студентка, которая попала в институт прямо из деревни, сняла фильм о своих сверстниках. Это три парня, которые учатся в Тбилиси в разных институтах и вместе снимают комнату. Фильм так и называется «Комната». Все действие происходит в этой комнате, туда приходят друзья, знакомые, да и совсем случайные люди... Автор рассказывает о том, что действительно знает, рассказывает «изнутри» и вместе с тем жестко и без прикрас. И не только в этом фильме: у нас появилась целая серия интересных подлинно реалистических студенческих картин.

Мне кажется симптоматичным то, что совсем молодые режиссеры снимают не милые этюды о добрых людях, а стремятся показать куски реальной жизни, проникнуть в сущность явлений.

Весь процесс развития грузинского кино мне представляется сложным, противоречивым, неоднозначным. Его трудно, точнее, невозможно уместить в прокрустово ложе сконструированной схемы. Это неблагодарная задача. Грузинское кино не замкнулось герметически, как это утверждается в статье, не переживает кризис, а наоборот — живет естественной, напряженной, полнокровной жизнью. И задача критики — проанализировать этот животворный процесс.

В заключение я хочу высказать свои пожелания Евгению Даниловичу Суркову.

В течение двух дней в стенах редакции вашего журнала шел взволнованный, искрен-

ний, принципиальный разговор о судьбах грузинского кино. Это был разговор, который может во многом способствовать уяснению задач, которые стоят перед нами, помочь самим создателям фильмов. Поэтому сейчас очень важно вполне объективно отобразить эту дискуссию на страницах журнала. И тут меня охватывают сомнения. Я представляю себе такую подборку: Кора Церетели, сообщает журнал, говорила о том, что в грузинском кино масса нерешенных проблем, есть целая серия ремесленных фильмов, переживает кризис жанр короткометражки... Далее К. Церетели коснулась статьи Ю. Богомолова и отметила, что не согласна с некоторыми его положениями. Так можно «изложить» по сути любое выступление, если задаться целью защитить честь мундира. Но есть более высокая цель: разобраться в сильных и слабых сторонах грузинского кино как составной части всего советского кинематографа. Этой цели была подчинена вся наша двухдневная дискуссия, и мы ждем от вас, что она будет всерьез отражена на страницах вашего журнала.

В этом случае польза от всего нашего разговора представляется нам несомненной.

Лев Арнштам

Это спор, ведущийся на языке искусства

Наша беседа-дискуссия развернулась в серьезный и принципиально важный разговор. Я с интересом выслушал выступления ряда киноведов, обоснованные, подробные, и мне нелегко сказать свое слово по проблемам, здесь обсуждаемым.

Киноведческий анализ решительно не моя стихия. Там уже установился свой язык, своя, что ли, стилистика разговора. Кстати, иногда столь сложного, что мне, пожалуй, доступнее, скажем, «Критика чистого разума» Канта, чем статья-исследование кое-кого из киноведов. Впрочем, я, конечно, шучу, и уж во всяком случае статья Юрия Богомолова к этой шутке отношения не имеет.

Переходя к сути вопроса, я не могу удержаться, не могу не посетовать на судьбу иных киноведов, пишущих, как говорится, по горячим следам. Только выстроит такой киновед какую-либо концепцию, глядишь, кинематограф уже двинулся дальше и часто в совершенно неожиданные «края». Как-то в Лейпциге я забрел в букинистический магазин. На прилавке обнаружил солидное двухтомное исследование. Называлось оно: «История пожаров в городе Кельне». Сочинил эту «историю» некий брандмайор того же Кельна. Так вот подчас мне кажется, что киноведы тоже пишут историю пожаров.

Ведь фильмы также довольно быстро «сгорают». Меняется их язык, их орфография. Меняются не только эстетические тенденции, но, естественно, и самое содержание, ибо кинематографу дано, как никакому из искусств, идти в ногу с изменениями во времени.

Вот так отчасти получилось и с интересной, умной статьей Богомолова. Пока он ее писал, пока она печаталась, в Грузии появились уже фильмы, в его концепцию не укладывающиеся. И это хорошо! Ведь если бы его статья не имела некоторый, как бы итоговый характер, она, наверное, не вызвала бы такую бурю, такой взрыв страстей у наших грузинских друзей, как это случилось нынче. Конечно, немалую роль играет и сам их взрывчатый темперамент, но не следует забывать, что грузинская кинематография — это страстное увлечение, страстная любовь и гордость всей Грузии.

Но надо же и постараться понять, что тебе говорит твой оппонент. Скажу по совести моему другу Лане Гогоберидзе, что ничего «антигрузинского» в статье Богомолова, конечно же, нету: да и вообще его статья только по недоразумению вызвала тот взрыв страстей, который воспоследовал за ее появлением. Впрочем, я лично «взрыв» сей приветствую, ибо он привел к нашей сегодняшней встрече, к нашему на редкость откровенному и страстному спору. И я приветствую моих грузинских друзей как «нарушителей спокойствия».

Но хотя, я подчеркиваю еще раз, статья Богомолова ни в коей мере не носит «антигрузинского» характера, многие ее положения вызывают у меня тоже неприятие. Прежде всего я не принимаю критики, лишенной ясно выраженной любви к трактуемому предмету Любви или нелюбви! Я хочу понять, что любит в искусстве критик, чего он не любит, наконец, что ему нравится, а что не нравится.

Грузинская кинематография, как мне представляется, для Богомолова явилась лишь отправной точкой для своих собственных размышлений. Конечно, и такая критика, вернее, такой плацдарм, избранный тем или иным эстетиком для собственных построений, вполне возможен. Но дело кинематографа столь ж и в о е дело, что требует оно, на мой взгляд, и живой, не боюсь даже сказать, пристрастной интонации в разговоре о нем. Прочитав же статью Богомолова, я не могу определить для

себя, что он воистину любит, что ему нравится и что не нравится в грузинском кино.

Далее: Богомолов как будто бы касается немалого количества конкретных явлений грузинского кинематографа, но в статье эти явления, то есть отдельные фильмы, служат опять же лишь для иллюстрации тех или иных сторон общей концепции автора. Это досадно. Превращать искусство в иллюстрации к своим теоретическим построениям, даже если они сами по себе интересны, не следует.

Между тем грузинский кинематограф — это не только общее понятие, но и судьбы отдельных художников, крайне разнящихся один от другого. Есть кинематограф Абуладзе и кинематограф Чхеидзе, кинематограф Эльдара Шенгелая и его брата Георгия, кинематограф Отара Иоселиани и кинематограф Ланы Гогоберидзе... И итоговая черта для этих и многих других талантливых представителей грузинского кинематографа — это черта не только общая, но и требующая сугубо индивидуального подхода к пути каждого.

...Итоговая статья? Мне же думается, что Богомолов не ставил перед собой такой задачи. Но что делать, если итоговая интонация в статье все время слышится, хотел того автор или не хотел. И это пугает многих. Так вот, давайте договоримся — статья неитоговая!

Однако, и это уже не может вызвать сомнений, статья «Грузинское кино: отношение к действительности» — статья обобщающая. В ней обобщен многолетний путь и многолетний опыт всей грузинской кинематографии, и автор делает на основании своего анализа ряд решающих выводов. Одну из подглавок статьи Богомолов обозначил: «Кризис жанра», и хотя в подглавке этой критик касается лишь определенного круга явлений, связанных с практикой грузинского киноискусства, вся его статья в итоге невольно приводит к выводу об общем кризисе всей грузинской кинематографии. Кризис же — всегда перевал! По одну сторону — смерть! По другую — обновленное движение вперед. И коль скоро грузинское кино ни в коем случае не умирает, а продолжает свою жизнь в искусстве, автор обобщающей статьи не мог, на мой взгляд, не попытаться разглядеть те обновленные традиции, которые уже начинают жить в грузинском кино сегодня. Тенденции эти уже выражены в последних работах грузинских мастеров, о них говорили и, видимо, еще будут говорить критики.

Статья же Богомолова, безусловно, талантливая и интересная, написана как бы издалека, как бы на расстоянии — без попытки приблизиться вплотную к живым процессам, происходящим в грузинском кино ныне.

Ну хорошо! Не будем придираться. В конце концов право эстетика ограничить свои размышления определенным периодом развития искусства. Но даже если это так, автор просто обязан был показать, на какие традиции культуры опирается искусство рассматриваемого им периода. Грузинское кино, его победы и его поражения возникли не «сами по себе». И грузинское кино невозможно представить вне общего потока грузинской культуры. Поэзия и проза грузинского кинематографа — это опыт всей грузинской литературы, ее прозы, ее великой прозы, давно уже ставшей достоянием всех народов, населяющих нашу Советскую страну. (А каковы великие «кавказские» традиции классической русской литературы!) Обо всем этом нельзя забывать. Но Богомолов и здесь оказался несколько «вдалеке». Кинематографический процесс вырван им из общего контекста национальной культуры Грузии. И даже тогда, когда он касается вполне конкретного явления, фильма Э. Шенгелая «Мачеха Саманишвили», его совершенно не интересует первоисточник фильма — рассказ Д. Клдиашвили. А ведь фильм Шенгелая — экранизация классического образца грузинской прозы.

Однако, действительно, хватит упреков и попреков в адрес Богомолова. Попытаемся свести к самой простой формуле нотки тревоги, которые все время слышатся в его статье. В конце концов речь идет о том, что грузинское кино, обретя в начале своего пути ряд открытий, постепенно открытия эти, принесшие ему славу и признание, стало эксплуатировать, штамповать, не открывая новых связей реального человека с реальной действительностью. Поэты, фантазеры, чудаки, «природный человек», «лирическая интонация» и, главное, неизбывная красочность национальных характеров — все это стало повторяемым, превращаясь из жизненной в функцию чисто эстетическую.

Тут много верного, много такого, о чем нашим дорогим гостям и друзьям следовало бы спокойно и не торопясь поразмышлять.

Кстати, если бы Богомолов писал не «издалека», ежели бы он был более связан с кинематографистами Грузии, то он бы знал, что многое тревожит и их, к тому же не первый день! И что тенденции обновления отчасти связаны с преодолением такой повторяемости.

И все же! Не дай бог, ежели грузинские кинематографисты, испугавшись самоповторов, начнут терять многокрасочность своей палитры. Национальный характер?! А что, если он именно такой?! Артистичный! Красочный! Да, да — красочный! Природно поэтичный!

Утверждение и защита мещанства?! Осторожнее!

Что поделаешь с тем, что стоит собраться в Грузии хотя бы пяти бухгалтерам, как тут же эти пять начинают петь на восемь голосов песни необыкновенной красоты, песни, построен-

ные по самым сложным законам контрапункта. Если и это приверженность к традициям, то уж к традициям очень высокого полета! Недаром в песнях тбилисских этих бухгалтеров мне слышатся отзвуки античности. И для меня Грузия, как никакой другой угол нашего обширного Отечества, хранит и по сию пору, пускай хоть осколки, высоких традиций античной культуры.

А при чем тут кинематограф? Ну что ж, обратимся опять же к античности. Обратимся к жанрам, которые сами древние именовали «серьезно-смеховыми».

Возникли эти жанры на исходе классической античности и развивались в эпоху эллинизма. Далее цитирую по книге М. Бахтина «Проблемы поэтики Достоевского»:

«...Жанры эти отказываются от стилистического единства (строго говоря, одностильности) эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики. Для них характерна многотонность рассказа, смешения высокого и низкого, серьезного и смешного...»

Жанрам серьезно-смеховым постоянно сопутствует и особое карнавальное мироощущение. Ведь карнавал — это народное действо, которое «сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым...»

Это народное действо, «во время которого отменяется всякая дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория, вольный контакт между людьми».

Серьезно-смеховое искусство!

Серьезное и веселое — рядом. Высокое и низкое — рядом. Жизнь подчас, как в карнавале, как бы выведенная из обычной колеи, это в какой-то мере как бы «жизнь наизнанку». Разве эта античная традиция «серьезно-смехового» не живет и ныне во многих картинах грузинских кинематографистов? Корни же «серьезно-смехового» — всегда народны!..

...Однако, кажется, и я стал выстраивать некое подобие концепции! Вот что значит попасть в столь почтенную компанию киноведов. Оказывается — заразительно! Прошу прощения, больше не буду.

А напоследок все же хочу обратиться к моим грузинским друзьям: не обижайтесь на Юрия Богомолова. С ним можно соглашаться или не соглашаться. Но достаточно прочесть его статью, чтобы понять: ее писал человек искусства.

И сама статья, при всех наших несогласиях с нею, не критическая однодневка, а также предмет искусства. И при всех ваших недовольствах ею разве же не заставила она вас еще и еще раз задуматься о путях вашего искусства, искусства грузинской кинематографии?

Акакий Двалишвили

Главная наша задача

Необходимость оглянуться назад, проанализировать пройденный путь, вскрыть недостатки и суммировать достижения, не вызывает сомнений. Движение вперед немыслимо без искоренения ошибок и просчетов прошлого, без укрепления завоеванных рубежей.

В течение ряда лет перед кинематографистами Грузии стоял целый ряд значительных проблем. Среди них одна главная и до сих пор не решенная проблема. Это — достойное воплощение на экране подлинного героя наших дней, образа человека, способного завоевать сердца миллионов кинозрителей нашей многонациональной Родины, личности, вобравшей в себя лучшие черты современного советского человека.

Обсуждая тематику, сценарии или готовые фильмы, кинематографисты Грузии, будь то руководство студии и Союза, творческие работники или киноведы республики, всегда подчеркивали значение этой задачи, нацеливая лучших актеров и режиссеров на разработку магистральных тем советского кино. Тем не менее в передовой статье центрального органа нашей партии газеты «Правда» от 19 ноября 1977 года, которая называлась «Авторитет киностудии», снова отмечалось, что «грузинские мастера, подтвердившие свой высокий профессионализм» рядом работ, за последние годы делают мало лент на современную тему.

Госкино, Союз кинематографистов привлекли к активному обсуждению этой статьи не только кинематографистов, но и редакции центральных республиканских газет, общественность, творческую интеллигенцию. Прямой и принципиальный разговор помог нам наметить ряд конкретных мероприятий по устранению указанного в передовице недостатка.

Мы вправе были ожидать, что и специальные киноиздания страны откликнутся на выступление «Правды», что коротко сформулированная в газете мысль повлечет за собой профессиональный, содержательный разговор о насущных проблемах грузинского советского киноискусства, о тенденциях его развития.

Не скрою, мы сами хотели такого разговора и ждали его начала.

Не скрою также, что мы ждали совсем другого начала. Тем более от такого солидного журнала, как «Искусство кино». Мы думали, что оценка деятельности заслуженного творческого коллектива за два десятилетия в первой статье, начавшей дискуссию и имеющей претензии на обобщения, в статье, где

должна ясно просматриваться тенденция всеми уважаемого журнала «Искусство кино», будет вестись с высоких партийных и государственных позиций. Реальную пользу нашему общему делу может принести только такая оценка.

К сожалению, этого не произошло.

Поскольку участники сегодняшней дискуссии конкретно высказывались по поводу статьи Ю. Богомолова, я ограничусь лишь замечаниями общего характера.

Мне кажется, что автор умышленно сузил тему. Весьма категорично выстраивая версию кризисных явлений в грузинском советском кинематографе, претендуя на теоретический анализ, он, по сути дела, анализирует собственные предпосылки, бездоказательно ссылаясь для этого на некоторые грузинские фильмы. Весьма странно, что в статье, где разговор якобы ведется об отношении киноискусства к действительности, в поле зрения автора не попали фильмы, целиком посвященные отображению этой действительности. Можно ли при разговоре на данную тему пренебрегать творчеством таких признанных мастеров, как Лана Гогоберидзе, Мераб Кокочашвили, Шота Манагадзе и многих других, которые систематически, последовательно и весьма успешно работают в этом направлении. Наряду с известными фильмами этих мастеров: «Когда зацвел миндаль», «Несколько интервью по личным вопросам» (Л. Гогоберидзе), «Миха», «Большая зеленая долина», «Вершина» (М. Кокочашвили), «Тепло твоих рук», «Камень чистой воды» и многими другими фильмами Ш. Манагадзе можно также назвать весьма убедительные работы, отображающие нашу действительность, такие, как «Свет в наших окнах», «Поверь, что меня больше нет» режиссера К. Мгеладзе, работы режиссеров Н. Мчедлидзе, Г. Калатозишвили, О. Абесадзе, работы молодых режиссеров, как, например, фильмы О. Гвасалия «Зеленый остров надежды» и Р. Шарабидзе «Возвращение».

Всех интересных, заслуживающих внимания работ не перечислишь. Скажу только, что из сорока шести фильмов, созданных на киностудии «Грузия-фильм» за последние шесть лет (1973—1978), двадцать шесть было посвящено современной тематике, три — Великой Отечественной войне, четыре фильма — историко-революционной тематике, восемь — экранизациям литературной классики, четыре были фильмами комедийного жанра, построенными на материале прошлого, и лишь один фильм — на историческую тему.

Из сорока шести фильмов последних лет в статье упоминаются лишь шесть, к современной тематике мы причисляем только три из них. Естественно, что нас не могут убедить тенденциозные выводы автора об отрыве грузинского советского кинематографа от действительности.

Я вынужден повторить, что статья не может служить серьезной основой для разговора о сегодняшнем дне и тенденциях развития грузинского советского кинематографа.

Между тем я должен сказать, что мы располагаем достаточным материалом для такого разговора. Кроме вскользь перечисленных фильмов (к ним можно добавить ряд значительных телевизионных лент и прежде всего названный здесь трехсерийный телефильм «Пастухи Тушетии»), это и ежегодные анализы работ наших студий, проводимые коллегией Госкино Грузии, и материалы пленумов Союза кинематографистов, и документы, созданные в результате совместных обсуждений с органами печати, правлением Союза писателей Грузии, и оценка нашей работы Центральным Комитетом КП Грузии, и оценка Госкино СССР.

Есть все основания предполагать, что планы будущего будут совершенствоваться и достойно воплощаться, так как (и я заявляю это со всей ответственностью) благодаря неустанной заботе руководителей партии и правительства республики, всемерной поддержке и помощи со стороны руководства Госкино СССР в республике созданы все условия для дальнейшего развития грузинского советского киноискусства. Я позволю себе бегло перечислить некоторые организационные мероприятия, которые уже осуществлены в республике: создан факультет кинорежиссуры художественного, мультипликационного, документального и научно-популярного фильма при Тбилисском театральном институте имени Ш. Руставели; выпущена группа киноведов; создан филиал ВГИКа по операторскому мастерству; создана учебная база-студия, создано творческое объединение «Дебют»; выпускается периодический киносборник, где вот уже три года освещаются злободневные проблемы киноискусства, а также формируется профессионализм наших молодых киноведов; создан театр-студия киноактера студии «Грузия-фильм», поставивший десяток спектаклей; успешно работает и целиком направлено на освоение тем современности писательское объединение; обещает несколько интересных сценариев объявленный нами конкурс на лучший сценарий под девизом «Наш современник»; укрепляется и значительно расширяется производственно-техническая база студии; ведутся первые работы по социологическому исследованию зрительских запросов. Я уже не говорю о комплексе мероприятий в области кинофикации и кинопроката, которые дали нам возможность успешно выполнять и перевыполнять государственные планы последних лет.

Я думаю, что вопросы творческих кадров и организационно-производственные вопросы тесно связаны с перспективой развития кинематографа. Поэтому, обрисовав бегло реальную картину, я могу с уверенностью сказать, что не вижу оснований для пессимистических разговоров о кризисных ситуациях, о замкнутости и увядании киноискусства Грузии.

Наша кинокритика не может обойти значительных положительных сдвигов, сложного комплекса организационно-технических мероприятий, направленных на выполнение Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советского киноискусства», проводимых во всех республиках нашей страны. Теоретическая мысль, печатные органы страны не могут стоять в стороне от реальной картины сегодняшнего состояния киноискусства, имеющего явную тенденцию расцвета, углубления в жизнь, воспроизведения многогранной и сложной действительности. При разговоре, подводящем итог многолетней деятельности одной из ведущих студий страны, нельзя не учитывать этих обстоятельств.

Коль скоро сегодняшняя беседа коснулась и будущего, скажу несколько слов о планах киностудии «Грузия-фильм». О планах 1979—1980 годов, подкрепленных готовыми сценариями и режиссурой. Начну с фильмов актуальной тематики, посвященных героям наших дней: это госзаказной фильм-дилогия «Секретарь райкома» — режиссер Р. Чхеидзе, автор С. Жгенти; «Плотина» — режиссер Н. Манагадзе, авторы К. Арабули и Г. Гегешидзе; «Карьер» — режиссер П. Чарквиани, автор Б. Одишария; «Наши парни на БАМе» — режиссер Т. Палавандишвили, авторы А. Чичинадзе, Н. Мамулашвили; фильм о герое гражданской войны Киквидзе — режиссер Г. Калатозишвили, автор А. Макаров; фильм о Грибоедове — режиссер Г. Лордкипанидзе, автор В. Коростылев. Среди сценариев, полученных после упомянутого выше конкурса, два уже готовятся для режиссеров Э. Шенгелая и М. Кокочашвили. Фильм на современную тему снимает Т. Абуладзе.

В редакционном послесловии журнала говорится о постепенной потере грузинским кинематографом своего зрителя. Нам кажется, что эта тенденция — потери зрителя, — которая, к сожалению, прослеживается не только в грузинском кино, имеет более глубокие и сложные причины. Эти причины требуют безотлагательного научного, комплексного изучения. Госкино и СК Грузии предприняли ряд шагов в этом направлении. Думаю, что новая система материального стимулирования творческих работников, введенная Госкино СССР, будет способствовать созданию «зрительских» картин. Однако я считаю, что прокатные организации страны уже сейчас могли бы шире рекламировать и прокатывать советские фильмы, в особенности фильмы национальных студий.

Необоснованными кажутся нам и высказанные в послесловии соображения редакции об «эстетическом герметизме» и «замкнутости на внутренних проблемах самого искусства», якобы характеризующих грузинское кино последних десятилетий. Этот тезис приводится как вывод из предлагаемой статьи. Видно, по мнению редакции, это заключение должно задать тон предполагаемой дискуссии о проблемах грузинского советского кино.

Лично мне показалось странным, что журнал «Искусство кино», на протяжении многих лет интересно и содержательно освещающий творчество грузинских кинематографистов, объективно и обстоятельно рецензирующий многие наши фильмы (в том числе и упомянутые в статье), решив подвести итог нашей многолетней работе, предопределил итоги дискуссии неправомерными выводами, почти исчерпывающими отношение редакции журнала к теме дискуссии. Мы далеки от мысли, что в грузинском советском кинематографе царит полное благополучие. Борьба за партийность и народность искусства, за неуклонное осуществление принципов марксистско-ленинской эстетики в художественном творчестве — наша непреложная, повседневная задача.

Я уверен, что нынешнее обсуждение, принесет нам всем пользу, обратив еще раз наше внимание на главные, насущные проблемы советского киноискусства.

Хочу заверить вас также, что каждому киноведу, пожелающему глубоко изучить состояние грузинского советского киноискусства, пожелающему написать о проблемах грузинского кино, мы готовы предоставить и фильмы, и публикации и документы, организовать встречи с творческими работниками и тому подобное.

Я уверен, что после нашего «круглого стола» дискуссия вокруг киноискусства Грузии продолжится. Мы надеемся, что она приведет к выработке полезных рекомендаций.

Ефим Левин

Увидеть вовремя!

Позвольте мне начать с объяснения в любви к грузинскому кино. Конечно, я банален: все мы не раз признавались друг другу в том, что принадлежим к благодарным и предубежденным — разумеется, в хорошем смысле слова — зрителям, которые ждут и верят, что встреча с новым грузинским фильмом непременно до-

ставит радость. Мы заранее готовы попасть под магическое обаяние народной жизни, ее нескудеющей органики и удивительного артистизма, нам не терпится разделить влюбленность грузинских мастеров в эту жизнь, в ее оптимистическую энергию. Судьбу советского грузинского кино принимаешь к сердцу как-то особенно близко. Отсюда — волнение, когда замечаешь, что с любимой кинематографией не все ладно, что она начинает буксовать.

Мы собрались, чтобы поговорить о назревших проблемах современного экрана Грузии, а не для обсуждения статьи Юрия Богомолова, которую я считаю верной (при некоторых частичных несогласиях с его оценками, например, фильмов «Отец солдата» и «Тепло твоих рук»), глубокой, принципиально важной и в теоретическом, и в методологическом аспектах. Но поскольку она многими, к моему удивлению, была превратно истолкована и вызвала возражения, основанные, по-моему, на странном непонимании того, что в ней ясно написано черным по белому, я начну с нее. Не потому, что считаю себя единственным, кто понял автора правильно, а потому, что согласен с ним и хотел бы развить его основные положения.

Ценность статьи прежде всего в том, что она доказывает и подтверждает: да, существует грузинская советская национальная кинематография — органическая часть многонационального социалистического киноискусства. Существует не вопреки, а благодаря тому, что ее творят непохожие друг на друга художники, вскормленные одной почвой и культурой, вдохновленные общей целью, общим социально-эстетическим идеалом. Мы вправе и должны рассматривать кино Грузии как культурно-историческое целое, которое имеет прошлое и будущее, живет, развивается в системе определенных традиций. Грузинское кино — не сумма фильмов, а содержательное единство, и мы обязаны изучать его закономерности и думать о перспективах его развития, а не ограничиваться оценкой отдельных картин — соседей по афише недельного репертуара. Ведь каждая из них — «положительная» или «отрицательная» часть целого, в конечном счете обусловленная общими закономерностями. Хотим мы их знать или нет? Если мы — историки киноискусства, то почему нам нет дела до кинопроцесса, в русле которого только и возможен верный анализ отдельных произведений? Если мы — теоретики, то почему мы так медлим с этим анализом, проясняющим общие закономерности кинопроцесса в целом? Не потому ли, что чрезмерно увлечены составлением комментариев к репертуару и наукообразным аннотированием выборочно взятых картин? Но я отвлекся — вернемся к статье Богомолова.

Естественный процесс развития искусства, как известно, никогда не бывает ровным, гладким, не мчит непрерывно по восходящей. Он знает подъемы и спады, периоды замедления, когда новаторство оскудевает, но исподволь накапливается новое качество, и этапы бурного, ускоренного развития, реализующие (не замеченные поверхностным взглядом) коллективные усилия во время паузы. Рассматривая грузинское кино в его реальной динамике, мы, возможно, сумеем глубже проникнуть в закономерности нашего искусства в целом, в сложное переплетение его живых, содержательных противоречий.

Думая о том, что происходит сегодня в грузинской кинематографии, я соглашаюсь с Юрием Богомоловым: она знаменательно переживает конец определенного периода. В одних фильмах пограничная линия прочерчивается четко, в других она едва просматривается, но всюду ситуация *перехода* существует как внутренняя эстетическая коллизия, которая, к сожалению, не всегда осознается художниками и критиками. Богомолов рассмотрел в своей статье не все фильмы, анализ многих лент опущен, хотя и был предварительно проделан, но ведь ясно, что полнота *описания* в данном случае не обязательна и просто не нужна. Ибо выводы сделаны на материале важнейших, ключевых, этапных и характерных произведений, осмысленных не суммативно и не вразброд, а, позвольте это подчеркнуть, *историко-типологически* и впервые, насколько мне известно, так основательно и глубоко. Мы имеем дело с серьезным, новаторским историко-теоретическим исследованием, киноведческое значение которого выходит далеко за пределы предмета нашей дискуссии. Статья требует вдумывания, непредубежденного отношения, с ней можно спорить, но сначала ее надо понять и уж в любом случае не приписывать автору то, что он не утверждал.

Некоторые видят крупный недостаток статьи в том, что является, на мой взгляд, ее главным достоинством. Да, Богомолов сопоставил очень разные фильмы, очень разные характеры, внешне столь несхожие, что раньше их, увы, никто рядом не ставил. Однако автор этим не смутился, негласному запрету не внял и впервые посмотрел на эти персонажи по-новому, исходя, надо заметить, из разработанной им концепции современного кинематографического процесса, а не из нужд аннотационного обозрения текущего репертуара (этим жанром мы все владеем...). И вот оказалось, что герои многих грузинских фильмов, резко несхожие или отдаленно напоминающие какой-то общий прототип, обладают очень важными чертами внутренней общности: они находятся в эстетическом родстве! Рассмотренные Богомоловым персонажи образуют четкий *типо-*

логический ряд, обусловленный глубинными закономерностями развития грузинской национальной советской кинематографии. (Замечу тут же в скобках: Л. Маматова допускает неточность, говоря, что этот ряд выстроен Богомоловым по признаку «естественного человека»; мысль автора статьи гораздо глубже и объемнее.) Описание и анализ этого ряда, данные в нашем киноведении впервые, — теоретико-методологическая новация Юрия Богомолова, несомненное научное достижение, и разве не полезно его продумать, даже не соглашаясь со статьей? Наш коллега дал блестящий *типологический* анализ ряда внутренне связанных характеров, обусловленных *сильными* и *слабыми* сторонами определенного, закономерно сложившегося эстетического отношения к действительности, определенного ви́дения истории и современности. Выясняя, в чем общность этих персонажей, Богомолов, как это и положено теоретику, открывает ее причину — анализирует механизм образования данного типологического ряда, его порожденность кинопроцессом, то есть изучает реальную динамику нашего искусства, ту самую динамику, о которой мы без умолку говорим, но всерьез рассматриваем крайне редко. Теория здесь дает непосредственный практический результат, указывая на драматическое отставание эстетического сознания от быстро меняющейся реальности. Богомолов не побоялся довести свою мысль до конца, не стал на половине дороги готовить обезболивающие пилюли. Он не спешит «откупорить шампанского бутылку», он честно и без обиняков говорит: многим грузинским фильмам установить непосредственный контакт с реальностью мешает инерция художественного мышления, в котором действительность заменена отношением к ней — отношением, еще вчера питавшим подлинное творчество, а сегодня обрекающим кинематографистов на вторичность, если они не выработают нового ви́дения реальности.

Удивительное дело! Статья не понята многими участниками нашей дискуссии, хотя ее задача сформулирована автором четко: «...проанализировать *движение* некоторых идейных мотивов, *судьбы* определенных героев, *эволюцию* наиболее известных эстетических открытий в грузинском кино» (разрядка моя. — Е. Л.). Богомолов с нечастой у нас глубиной рассматривает грузинскую кинематографию как целостный динамический процесс, он хочет выяснить ее общие черты, типологические особенности — для того, чтобы уяснить причины ее неслучайных удач и неудач, по-своему отражающих состояние всего нашего экрана. Явления, которые сегодня тревожат, можно назвать кризисными, а можно и не называть, если бояться этого слова (хотя ничего страшного или обидного в нем в данном случае нет), — дело в ином. Надо понять: что же продолжается, развивается в грузинском кино, а что уходит, отживает, легко или мучительно, и почему? Попробую, вслед за Богомоловым, ответить на этот вопрос.

В грузинском советском кино особенно ярко, можно сказать, вдохновенно и воодушевленно, явлена черта, свойственная всему нашему экрану: глубочайшее, исконное убеждение в абсолютной ценности человеческого общения в народном социалистическом коллективном вместежитии. Грузинские ленты — может быть, в этом разгадка их поразительного обаяния? — пламенеют естественной, первородной, стихийной и в то же время осознанной верой в то, что *страсть* людей к общению — благородная, гуманистическая и устраняющая поэтому все национальные различия и предрассудки, растворяющая отдельное в общем, — эта всепобеждающая и всевозвышающая страсть есть величайшая жизненная ценность. А само это неформальное, нерегламентированное, непринужденное, спонтанное и дарующее бесконечную радость общение — великое историческое завоевание народа и благо, без которого жизнь попросту не существует. Изолированность отдельного существования — проклятие, несчастье и зло. Жить — значит со-общаться в едином для всех житейном потоке: только в нем осуществляют себя личность, род, народ, родина в согласии друг с другом, особенно — родина социалистическая, отчий дом наций, побратавшихся совместно пролитой кровью и общим созидательным трудом.

Но при этом у грузинского кино есть одна замечательная особенность: до последнего времени ему было свойственно убеждение в абсолютной ценности не только коллективистского человеческого общения, но и его *исторически сложившихся форм*. Данное обстоятельство имеет ключевое значение для понимания трудностей, переживаемых сегодня экраном республики. Эти исторически сложившиеся, признанные окончательными формы считались такими же вечными, естественными и жизнетворными, как сама народная коллективистская общежитийность. Они всегда — праздник, собирающий всех до одного, и в ярком, нерегламентированном извне празднестве человеческого общения — прямого, открытого, непринужденного, братского — наиболее полно выявлялся на грузинском экране национальный характер. Такова одна из важнейших характеристик эстетического и этического идеала советского грузинского кино начиная с 20-х годов, когда этот идеал, как показала Л. Маматова, начал формироваться.

Однако традиционные формы общения и общежития, идущие во многом еще от патриар-

хальных устоев и условий жизни, менялись чем дальше, тем больше и быстрее. Из некоторых исподволь, а потом явно уходила и ушла праздничность. Многие извечные нормы взаимосвязей необратимо теряли прежнее живое содержание, формализовались, превращались в ритуал, что впервые с тревогой было отражено в «Алавердобе» (1966) Г. Шенгелая, а затем проникновенно исследовано в фильмах О. Иоселиани.

В них мы видим, что складывавшиеся веками формы и нормы непосредственного, прямого, открытого общения людей как близких родственников не абсолютны, а относительны, пронизаны противоречиями, конфликтами реальной жизни и далеки от прекраснодушной идиллии и романтической утопии. В самой грузинской действительности происходили существенные перемены. Размывались остатки патриархального в реальности и в сознании. «Местное», казавшееся «мировым», осознавалось исторически верно и все ближе, все теснее и плодотворнее сопрягалось с подлинно мировым. Многое в этой связи переоценивалось. Напряженно работало общественное сознание. В «Пасторали» Отара Иоселиани впервые с такой глубиной, трезвостью и озабоченностью отражен болезненный процесс утраты полноты, красоты, радости бытового, повседневного, естественного человеческого общения в старых его формах — и необходимость открытия новых его форм; отсутствие взаимопонимания, взаимонеобходимости людей, формализация их отношений там, где прежде било ключом живое общежитийное тепло, — и жажда новых форм взаимосвязей, потребность в единении вопреки всему, что разобщает. «Пастораль», по-моему, заслуживает быть поставленной в один ряд с лучшими картинами современного советского кино.

То, что путь трезвого, до конца идущего анализа, не боящегося выводов и свободного от иллюзий, сегодня наиболее плодотворен и стоит на повестке дня, доказывают методом от противного фильмы, вышедшие уже после статьи Богомолова и подтверждающие — для меня — его правоту.

Вот картина Р. Эсадзе «Любовь с первого взгляда». Она сделана безусловно талантливыми людьми. Но получилась банальной, растянутой, эклектичной. В ней нет ничего нового, ничего от реалий сегодняшнего дня. Авторы от него прочно отгородились представлением о действительности, уже ставшим архаичным, и фильм не мог не превратиться в представление, в спектакль, в путешествие по грузинскому кинематографу. Перед нами — обзор, перебор знакомых ситуаций и характеров, их своеобразный смотр.

Фабула картины не содержит открытий нового материала, и для авторов самостоятельного значения не имеет, она нескрываемо вторична, как это могло быть в мюзикле (фильм Р. Эсадзе, кстати, по своей внутренней форме близок к мюзиклу и вполне мог им стать; думаю, это не случайная близость, а отсутствие у авторов в данном случае жанрового сознания). Главный герой — фигура условная, о нем все заранее известно, он запрограммирован и вычислен до конца, его внутренний мир, переживания — фикция, ибо его драма безболезненна, всерьез она не принимается и использована как двигатель интриги. Персонаж-функция здесь нужен для связи, для объединения в одно целое различных ситуаций и типов, зарисовок быта. Многоквартирный двор должен создать традиционный образ Большой Семьи. Но образ не возникает. Подлинного воодушевления у авторов нет, публичный характер ежедневного общения, прямого и открытого, здесь становится постановочным, игровым элементом, это общение только формально отменяет стены квартир, делает их прозрачными условно, на самом деле мы о них ничего не знаем, кроме того, что в них живут герои грузинских фильмов, виденных нами раньше. Праздничное общежитие, торжествующее победу над изолированностью отдельного существования, не получилось. На самом деле в фильме господствует не избыточная энергия жизненной непосредственной стихии, а заданная конструкция канонизированного зрелища. Авторы бессознательно лукавят, полагая, что делают фильм о современности. А грузинское кино никогда лукавить не умело, оно всегда было искренним. Имитация современности — вот общий принцип «Любви с первого взгляда». Но, может быть, это притча? Нет, фильм построен по иным законам. По законам ленты, герой которой является лирической интонацией авторов, по точному термину Богомолова.

Странно, что его и в этом пункте неверно поняли. Разве он отрицает право грузинского кино на лирику? Ставит под сомнение лиризм как положительное качество и родовое свойство грузинского национального искусства? Ничего этого нет и в помине! Наоборот, Богомолов считает безусловной ценностью теплоту лирической интонации в фильмах 50—60-х годов, где она выражала грань авторского отношения к действительности, окрашивала ви́дение мира, будучи важным элементом живой художественной формы. Но во многих лентах 70-х годов, говорит Богомолов, лирическая интонация становится содержанием и главным героем. Происходит это неизбежно там, где жизненный материал не открыт авторами самостоятельно, не увиден по-новому, а получен ими «по праву наследования», внутри определенной художественной традиции и как сама эта традиция. Авторы таких фильмов, создан-

ных из уже готового, художественно обработанного материала, не могут делать ничего иного, как только манифестировать верность традиционному отношению к этому материалу. Ведь с подлинной реальностью, которую еще надо открыть как сырую, нетронутую стихию жизни, эти кинематографисты дела не имеют. Богомолов вскрыл неизбежность такой эстетической ситуации в период, когда для многих художников объект изображения перестал изменяться: жизнь словно застыла на огромном стоп-кадре, и остается его подолгу рассматривать. Зачем? Затем, чтобы выразить свое отношение к определенному образу жизни («образ» здесь употреблен и в социологическом и в художественном смыслах этого слова). Так лирическая интонация становится подлинным содержанием фильмов, а жизненный материал фабулы оказывается условным и всерьез не переживается ни авторами, ни зрителем. С этим выводом можно спорить, но ничего обидного, уничижительного в нем нет. Так случилось и в фильме Р. Эсадзе. По ходу действия его условные ситуации все дальше отрываются от реального содержания повседневности, а их иносказательность, метафоричность, как это отметил Богомолов в других лентах, не выходит за пределы традиционных эстетических открытий грузинского кино; эти открытия неизбежно замыкаются на себе, потому что авторский поиск отключен от действительности; не она его питает, а традиция художественной формы, ставшая уже инерцией. Не происходит в фильме расширения жизненного пространства, хотя герой отправляется в дальние края за своей любимой. Отсюда — ощущение изолированности экранного мира от мира реального, ощущение, которое не в силах нейтрализовать даже соображение о том, что перед нами — комедия, стало быть, особый художественный мир, и происходит это как раз потому, что комедия не получилась, жанр здесь мертв, его нам демонстрируют. Исходя из традиционного и безусловно верного убеждения в противоестественности обособленного существования, авторы «Любви с первого взгляда» создали обособленно существующий мир, потому что рассматривают стоп-кадр. Закономерность такого результата показал Юрий Богомолов: в фильме Р. Эсадзе, как и в «Городке Анара», действительность — лишь повод для лирического высказывания, фабула — лишь форма лирической манифестации. Эстетическое отношение не рождается из новаторски открытого, впервые явленного, личностно пережитого, самостоятельно осмысленного жизненного материала, а воспроизводится в самом наличном художественном материале, повторяется как дань традиционному мироощущению. Дань эта, однако, горька: авторы без остатка растворены в данной художественной форме и потому обречены на «упражнение в мироотношении», по слову Богомолова. Пробить свою дорогу к подлинной, необработанной, текучей эмпирии современного бытия им пока не дано. Привычный способ ви́дения стал предметом ви́дения — эта опасность указана Богомоловым. Поэтому так архаичен выстроенный в «Любви с первого взгляда» мир Лирической Интонации: историческое время в нем условно, сегодняшний день присутствует как некое «время вообще» — не прошлое, не настоящее, это не образ времени, а абстракция времени, оно переживается авторами формально, на явной эстетической дистанции.

Богомолов пишет, что неудачи некоторых талантливых грузинских режиссеров связаны с какими-то явлениями общего порядка, скорее всего, с кризисом излюбленной темы и излюбленного жанра. Я думаю, что тема и жанр в данном случае — производные от «явления общего порядка» — определенного типа художественного мышления, которое сегодня уже неадекватно реальности, и относится это не только к грузинскому экрану.

Картина Р. Эсадзе вяла и рассудочна, несмотря на ее внешнюю аффектацию. Актеры играют хорошо, но именно играют, а это грустная новость, потому что грузинские актеры обычно полностью сливаются с ролями так, что между исполнителем и образом нет зазора, профессионального актера трудно отличить от типажа и натурщика. «Лирическая манифестация в знак преданности прекрасным идеалам» не получилась, потому что на кинокалендаре другое время — время, когда экран ждет героев, которые будут бороться за эти идеалы, отстаивать их на всех уровнях исторического существования народного целого. Р. Эсадзе знает, что идеалы не отменены, но, кажется, замечает, что демонстрация закончилась и в разгаре обычный рабочий день, требующий от героя (в любом жанре!) иной активности, иных форм социальной жизнедеятельности. Восторженный манифестант среди деловых людей неуместен, но другого героя пока нет, и авторское отношение к материалу неизбежно двоится: оно и серьезно и несерьезно, нет внутреннего единства отношения к р е а л ь н о й ж и з н и. Отсюда — колебания от банальной романтизации искусственно законсервированного быта до банальной стилизации под легенду о любви. Все стилистически и жанрово разнородно, эклектично в этой попытке выдать желаемое за действительное, представить воспоминание о реальности как сегодняшнюю реальность. Взгляд авторов отрешен от нее и устремлен на ту художественную форму, которую выработало и с блеском развивало грузинское кино на протяжении многих лет. Фильм не

в силах вырваться за пределы той экранной поэтики, которая сегодня уже недостаточна.

Просчеты картины не случайны. Скажем, ее действие длится, но не развивается, оно строится на повторах ситуаций, типов, коллизий, положений и движется по кругу, воспроизводя одно и то же «вечное» состояние, которое авторы безуспешно пытаются романтизировать и опоэтизировать. Это и ведет к стилизации «под грузинский фильм», чего раньше, согласитесь, никогда не было. Стилизуется бытовая повседневность как непременный и непрерывный праздник общения — стилизуется потому, что сегодня она уже таким праздником не является непременно и непрерывно. Отсюда — эстетизация жизненного материала. Ей предшествует отстраненность от него, внутренняя дистанция между ним и авторами, которую они не замечают. Эстетизация стала возможной потому, что утрачен живой, непосредственный контакт с меняющейся действительностью, не выработано еще новое к ней отношение, то самое новое эстетическое отношение, о необходимости которого говорит Богомолов. Ибо прежнее уже неплодотворно, и вот содержанием ленты становится сам грузинский кинематограф, воспоминание о нем и о его художественной форме. Так всегда бывает во время паузы, в конце периода. Лента талантливого режиссера, вторичная от замысла до воплощения, своей неудачей говорит о том, что надо искать новые пути. Иначе вторая реальность — реальность художественной формы — начинает переживаться авторами как первая, то есть как сама действительность. Эта подмена ведет к герметичности, к замкнутости на определенном способе выражения. В послесловии к статье Богомолова, которое вызвало такую бурную реакцию, верно сказано об этой герметичности.

(Э. Шенгелая. Вы говорите о герметизме одной картины или всего грузинского кино?)

Я говорю сейчас о фильме «Любовь с первого взгляда» и в связи с ним о реальной опасности для всего советского кинематографа, если он попадает под власть инерции сложившегося художественного мышления.

И последнее замечание о ленте Р. Эсадзе: она не представляет собой по своей внутренней драматургической форме единое повествование. По существу перед нами почти явный сборник новелл, короткометражек о нескольких семьях одного двора, условно связанных сквозным персонажем. Его могло и не быть. Еще шаг — и герой-функция исчезнет из повествования.

Этот шаг сделан в картине режиссера Н. Мчедлидзе «Настоящий тбилисец и другие». Ее новеллы, ясное дело, нетрудно было пронизать сквозным персонажем, но это уже не нужно: интерес открыто сосредоточен на фрагментах, призванных сложиться в целостную картину жизни. Но и здесь целое не возникает, нет никакого продвижения вперед, нет оригинальных наблюдений над сегодняшним днем, нет анализа: вновь путешествие по грузинским фильмам — знакомые персонажи, ситуации, зарисовки, данные с любовью, иронией, юмором, легкой грустью. Путеводитель? Предчувствие расставания с обжитым художественным миром?

Каждая новелла фильма может быть развернута в полнометражную ленту, но зачем? Эта последняя авторами уже предварительно свернута в новеллу! Снова попытка эстетизации материала, отстраненность и беглость взгляда, отчужденность от реальности. Даже ирония и самоирония, местами ядовитые и сильные, звучат словно бы неуверенно. И это понятно: отношение авторов к материалу и здесь двоится. Они для себя внутренне так и не решили, всерьез его еще нужно принимать или уже можно и не всерьез. И постоянно колеблются между бытовой зарисовкой и пародией на традиционную художественную форму, ставшую художественным материалом. Поэтому неизбежен жанрово-стилистический эклектизм: комедийность натужна, неорганична, а драматические нотки звучат не в той тональности. Целое рассыпается, ибо ему нужна единая руководящая «общая идея», смыслообразующее отношение к действительности, свободное от романтических иллюзий и штампов, трезвое и аналитическое. Лирическая Интонация и здесь не смогла стать героем фильма и его содержанием: она является уже общим местом авторского высказывания, его всеобщей и поэтому безликой формой, стоящей между реальностью и зрителем, с одной стороны, и между реальностью и авторами — с другой.

Можно, конечно, не принять фильм во внимание: дескать, это проходная, неудачная лента, каких немало и на других студиях, не надо по ней судить о проблемах грузинского кино. Пусть «Настоящий тбилисец...» — в самом деле неудача, но неудача талантливых людей, типичная неудача конца периода, когда новый жизненный материал еще не увиден, не освоен и идет вторичная обработка обработанного, порождающая распад морально устаревшей формы.

Прошу понять меня правильно: я не отрицаю в принципе ни жанр обозрения, ни новеллистическое строение фабулы, вообще ни один из приемов, ни одно из решений. Возможен и герой-функция, если он необходим. Важны ведь, как известно, содержательные, а не формальные признаки жанра или стиля и фильма как целого. Речь о том, что в ряде грузинских

лент 70-х годов сказывается инерция художественного мышления.

Недавно мы посмотрели два новых грузинских фильма — «Ученик Эскулапа» (режиссер О. Абесадзе) и «Зеленый остров надежды» (режиссер О. Гвасалия). Ленты эти не отнесешь к достижениям и победам, хотя они отнюдь не ремесленные. Однако поговорим о них, поскольку они важны в плане историко-типологическом и помогают понять реальные трудности художественного поиска.

«Ученик Эскулапа» открыто построен на материале не просто известном, а, что называется, расхожем: защита окружающей среды в скромном масштабе небольшого района, где завод отравляет реку. Молодой врач вступает в борьбу с сильным противником. Он — бледная тень героя-чудака, открытого нам грузинским экраном. Но дело не только в этой явной вторичности. Можно делать картины и на таком материале, обновляя его, можно что-то и повторить и процитировать, соглашаясь или споря, важно иное — личное отношение авторов к проблеме, новое вѝдение ее сути, масштаба, остроты. Если бы мне раньше сказали, что такой фильм может быть поставлен в Грузии, я бы не поверил. Я бы не поверил, что там может появиться картина, лишенная личной страсти, темпераментного озарения, когда у авторов внутри все клокочет...

(К. Церетели. Это называется ремеслом.)

Простите, не согласен. Абесадзе — режиссер одаренный, хотя картина его средняя. Но, повторяю, — кстати, вслед за Богомоловым, который в своей статье эту простую истину буквально разжевал: если мы в самом деле историки кино, а не только составители каталогов, то мы обязаны и неудачи, и ремесленные ленты рассматривать как слагаемые общего кинематографического процесса и объяснить их, исходя из его закономерностей, — полагаю при этом, что мы в этих последних ориентируемся, иначе зачем мы здесь собрались? Важно понять, что и почему не получилось и что могло или должно было бы получиться. Нельзя сбрасывать со счета слабые ленты: в них часто на уровне материала, художественно еще не осмысленного, появляется то, что потом станет предметом исследования новаторов, никогда не падающих с неба. Это обстоятельство необычайно существенно при анализе кинопроцесса. Даже в ремесленных лентах по-своему выражаются его общие тенденции. Так вот, «Ученик Эскулапа» — еще одна попытка построить фильм как лирическую манифестацию, между тем как авторы вплотную подошли к новой ситуации: герой может бороться, а может и не бороться, он должен выбрать и по ходу борьбы постоянно оценивать ее, то есть снова и снова оказываться в ситуации выбора, когда нужны не только первоначальная эмоция и энергия порыва, не только исходный естественный импульс, но непрерывная и напряженная работа сознания, совести и долга, через сомнения в успехе, колебания и поиски помощи в ближайшем окружении. В молодом враче уже не работает традиция как категорический императив, не зависящий от его сознания, он не может сказать: я действую так, потому что это сильнее меня, потому что таков неписаный закон предков, чьи фотографии смотрят на меня со стен отчего дома (так мог бы сказать о себе герой «Листопада»). Нет, врач, однажды сделав выбор, выбирает вместе с ним и принципиальную свободу выбора — и необходимость постоянно его делать вновь и вновь. Таково содержание его характера и сознания, если идти от жизненного материала, представленного в картине как некая объективная реальность.

Однако авторы фильма не услышали ее зова и попробовали вдохнуть жизнь в схему: правота героя так очевидна, что противников должно победить его лирическое отношение к экологической проблеме. Молодой врач предан прекрасным идеалам и традициям, но они уже не выступают как его личная страсть и святая вера, а какая манифестация без страсти и веры, какая Жанна Д'Арк без костра? Врач просто выполняет свой служебный долг, лирическая манифестация должна превратиться во что-то другое, найти иную форму жизнедеятельности и повседневности. Здесь требовалось открытие, но его не произошло. Сегодняшний день стучится в дверь, неузнанным проникает в фабулы, а они все еще строятся так, будто герой современного экрана силен тем, что в его сознании не отражаются реальные противоречия действительности, а внутренний мир целиком заполнен традиционным отношением к миру как к единой большой семье, в которой все уладится потому, что всегда улаживалось и иначе быть не может.

В «Ученике Эскулапа», в этой слабой ленте даровитого режиссера, по-своему выразила себя исчерпанность определенного подхода к жизненному материалу, определенного отношения к действительности. Обратим внимание на то, что в картине есть намек на двойственность традиций, на их внутреннюю противоречивость и на существование различных традиций, по-разному соотносящихся с нынешним днем. Однако мотив согласия и конфликта традиций и современности не разработан — лишь назван, но не понят как зерно драматургии того фильма, который мог бы получиться «на этом месте», на этом материале. А ведь рядом, в «Мачехе Саманишвили» Г. Шенгелая и в «Древе желания» Т. Абуладзе, мы видим, что традиционные нормы, вопреки их романтиче-

ской идеализации, никогда не были целостной и органической всеобщей формой народной жизни и народного сознания, они всегда были внутренне противоречивы, в них есть и живое и мертвое. Вот трезвый, аналитический взгляд на прошлое! Так же смотрит на современность Отар Иоселиани. Почему бы не идти этой дорогой? И на ней, конечно, возможны неудачи, но уж тупик-то наверняка безнадежен!

То же самое — в «Зеленом острове надежды». И этот фильм сделан без стремления к открытию новых пластов жизни и без надежды на какие-либо художественные открытия. В нем — та же тема защиты природы от безрассудств цивилизации. Гибнет остаток некогда огромного и прекрасного леса, его пытаются защитить, сохранить лесничий и егерь. Мы всецело на их стороне, это понятно, хотя фильм не волнует. В нем есть отличные куски, свидетельствующие о талантливости режиссера, однако лента воспринимается не как самостоятельное произведение, а как реплика в споре: вот еще один факт в нашу пользу, еще одно свидетельство. Не покидает ощущение, что авторы полны нерастраченных сил и могли бы сделать хорошую, *свою* картину, если бы обладали собственной художественной точкой зрения, а не работали внутри инерции эстетического сознания. Инерция лишила их энергии поиска.

Да, Юрий Богомолов прав: время лирических манифестаций прошло, наступило время нового психологизма и нового анализа, сколь угодно лирического, добавлю от себя. Богомолов первый понял, что герой — Лирическая Интонация — сделал свое дело и должен уступить место иным героям, иным формам активности, иным нравственно-психологическим типам.

Георгий Махарашвили из «Отца солдата» — абсолютное художественное достояние не только грузинского, но всего советского киноискусства. Но уже в «Саженцах» Р. Чхеидзе повторяется! Покажите, что происходит сегодня в сознании Георгия, когда он сталкивается с острыми коллизиями современной Грузии и не может уже разрешить их, опираясь лишь на традицию, на неписаные нормы поведения: необходима самостоятельная работа по расширению этих норм.

Оппоненты Богомолова, возражая ему, говорят, что Махарашвили в солдатском ратном труде продолжает свой мирный труд естественно, то есть без рефлексии, колебаний и сомнений. Но уже одним этим противопоставлением они доказывают правоту Богомолова. Ведь получается, что применительно к Георгию Махарашвили рефлексия, колебания и сомнения выступают как абсолютно отрицательные начала. Получается, что *естественное* исключает работу сознания, вбирающего в себя жизненные противоречия и вырабатывающего к ним личностное отношение — вырабатывающего самостоятельно, на основе традиции, но не целиком внутри нее. Естественное выступает, таким образом, как внутренне непротиворечивое, статично-целостное, полностью растворенное в традиции, которая исключает всякую самостоятельность сознания. Но такое естественное, как показали грузинские же фильмы, есть фикция, мифологема.

Да, Георгий не знает колебаний и сомнений, и такое решение характера, не будучи абсолютным, еще вчера убеждало. Но значит ли это, что и сегодня мы бы не обнаружили в его сознании личностных оценочных моментов, моментов выбора? Давайте рассмотрим его сознание, его внутренний мир под художественной цайт-лупой! Махарашвили — характер не абсолютный, а конкретно-исторический, неплодотворно канонизировать метод его создания и сам этот характер, равно как и уровень представленного в нем психологического анализа. Пойдем вглубь — и мы непременно обнаружим в его сознании и в его душе ситуации и коллизии, порожденные современным состоянием мира, если герой живет в нем, а не в искусственно экранном мире, где романтический идеал и реальность полностью совпадают.

Ведь для современного героя естественными являются как раз напряженная духовная деятельность, поиск истины через колебания и сомнения, формирование личностных смыслов и ценностей и этического императива, сознательного — в условиях множественности решений — выбора типа общественного поведения и постоянное соотнесение личного поведения с традицией, что непременно порождает драматические коллизии в мирах внутреннем и внешнем. Рефлексия в самом деле противопоказана ранним формам патриархально-общинного сознания, но не станем же мы утверждать, что она — абсолютное зло! И если уж исследовать сегодня «естественного человека», то в его реальных взаимодействиях с непривычными для него формами социального бытия, а не в отрыве от них, не в законсервированных на экране жизненных условиях, в которых «естественный человек» может сохраниться, не меняясь. Именно такой анализ предпринят в замечательном фильме «Пастухи Тушетии» (режиссер С. Чхаидзе). Или вы хотите сказать, что в современных условиях «естественный человек» не меняется и меняться не может, что он вечен, как нравственно-психологический тип, как модель общественного сознания и общественного поведения? Простите, но это патриархальная фикция, романтическая утопия. Бывает, что не меняется? Тогда это великолепный материал для подлинной драматургии — во

многом иной, чем явлена в «Саженцах», которые, по сути, художественно завершили все идейные и тематические мотивы, разработанные в этом итоговом для «естественного человека» фильме. Пора открывать сегодняшнего «естественного человека», равно как и «неестественного»!

Кстати, о самом термине. Честь его открытия в ходе нашей дискуссии приписана Юрию Богомолову. Странная забывчивость! Позвольте в таком случае напомнить, что о «естественном человеке» в последние годы оживленно спорят наши литературоведы, в особенности когда они обсуждают проблемы «деревенской прозы». В этом понятии нет решительно ничего обидного, оскорбительного! Речь идет о соотнесении определенного психологического типа с коренными традициями народного самосознания и нравственности. «Естественный человек» растворен в этих традициях, полностью с ними совпадает. А в них течет и живая и мертвая вода, отсюда — сильные и слабые стороны «естественного человека», сложное переплетение динамики и инерции в его мышлении и поведении, которые в одних случаях адекватны, а в других — неадекватны современной действительности (достаточно вспомнить некоторых «чудиков» Василия Шукшина). Богомолов рассмотрел фильмы, в которых «естественный человек» идеализирован романтической концепцией, утверждающей, что высокая поэзия есть критерий правомерности и законности жизненной прозы, повседневности. Он же показал, что в картинах О. Иоселиани и в «Мачехе Саманишвили» — это крупное открытие и принципиальное завоевание в масштабах всего нашего искусства — трезвый анализ раскрыл, что абсолютно целостный, непротиворечивый и неизменный «естественный человек» — не реальность, а фикция. На самом деле он всегда был продуктом противоречий конкретно-исторического развития. Что же здесь обидело грузинских товарищей? То, что Богомолов написал о Платоне? Что его душа так же неразумна, чувства бессознательны, а желания инстинктивны, как жизнь всякого органического существа или вещества, будь то дикий зверь, побег винограда или горный ручей? Здесь усмотрено нечто обидное? Но тогда это недоразумение: сказанное, во-первых, относится лишь к Платону — крайнему случаю «природного человека» в грузинском кино, завершающему фактически их ряд; во-вторых, Богомолов сопоставляет характер именно с теми элементами природы, с которыми «естественный человек» находится в согласии, в гармонии, как часть того мира, в который не проникают противоречия общественного бытия. Зачем же горячиться? Давайте спорить по существу!

Вернувшись к неудачным лентам, о которых я говорил, подытожу: в них зафиксирована — несмотря на все их существенные слабости — и необходимость новых содержательных общежитийных связей, которые рождаются на глазах, но художественно еще не выражены. Персонажи названных выше лент — уже не взаимозаменяемые члены одной большой семьи, устремленные традицией к единой цели. У них разные задачи, часто противоположные. И вот что важно: демократизм общения персонажей теперь им в тягость, он не адекватен содержанию этих отношений, маскирует принципиальную основу расхождений. Все это крайне интересно и существенно, однако осталось информацией о событиях, не стало художественным содержанием картин. Мешает устойчивость привычных художественных форм и решений, они стоят между реальностью и авторами, заслоняют ее суть. Нужны иные формы авторского высказывания (и не только в грузинском кино!).

Посмотрев «Пастораль», я вспомнил замечательную фразу Эйзенштейна: по пути «Потемкина» дальнейшего продвижения нет. Это было написано режиссером сразу же после выхода фильма! Он понял, что надо продолжать поиск, каковым стал каждый его новый фильм. Каждый! Я, конечно, беру на себя очень большую смелость, но все же признаюсь: мне кажется, что и Отар Давидович находится в таком же положении. «Пастораль», по-моему, завершила определенный период в его творчестве, его фильмы выразили известный круг идей, настроений, эмоций, выразили в совершенной художественной форме, которая даже самим автором не может быть использована для повторения. Грузинское кино доказывает и удачами своими, и неудачами, что оно, как и наш экран в целом, движется к новому герою, живущему напряженной, динамичной, беспокойной внутренней жизнью и в то же время общественно активному на всех уровнях истории, а не только в ближайших сферах повседневности. Попытка открыть такого героя сделана в картине «Несколько интервью по личным вопросам» Ланы Гогоберидзе.

Вслед за Богомоловым я думаю, что мы идем к новому уровню самосознания и исторического сознания, к герою, который увидит проблемы, противоречия, конфликты там, где раньше их не усматривал, — в том числе и в себе самом. На грузинский экран рвется новое понимание драматизма, новое, «стереоскопическое» ви́дение внутреннего мира человека наших дней, его духовности и цельности. На повестке дня, по-видимому, еще более решительный отказ от штампов «национального характера», от шаблонов самобытности, от любых форм идеализации прошлого и современности.

И. Кучухидзе говорит, что в фильме «Любовь с первого взгляда» явлен национальный характер, сложившийся на протяжении веков. Как это понять? Сложившийся — и не меняющийся? Застывше проходящий сквозь века? Точка зрения И. Кучухидзе представляется мне недостаточно исторической и поэтому малоплодотворной. Национальный характер, как известно, явление конкретно-историческое, в нем важно понять диалектику устойчивого и изменчивого, особенного и общего, соотношение «местного» и «мирового», замкнутого на себя и развернутого в мир. Национальный характер — это то, что дает нам понять общее — общечеловеческое — через особое, особенное. Ведь всякое национальное осознается лишь в сопоставлении с другими такими же явлениями и может быть оценено только в общечеловеческом, общекультурном и всегда конкретно-историческом контексте. Иначе мы рискуем превратить национальный характер в фикцию, в застывшую сумму черт и признаков. Ибо специфическое в национальном характере не выражает его целиком: как живая историческая реальность, он сопрягает особенное и общее, в наших условиях — национальное и общесоциалистическое, интернациональное. Имеем ли мы право забывать, что устойчивое в национальном характере всегда обнаруживает свою внутреннюю противоречивость, которая оценивается не абстрактными критериями «хорошее» или «плохое», а соотнесением с закономерностями прогрессивного общечеловеческого развития, с потребностями этого развития? Надо ли превращать специфическое в национальном характере в икону и молиться на нее, не замечая, что оригинал претерпевает изменения? И. Кучухидзе права: чтобы понять поэта, надо пойти в его страну. Для понимания современного грузинского кино надо знать грузинскую культуру, однако не забудем, что Грузия — часть СССР, а ее культура — часть нашей общей советской культуры. Понять грузинский и всякий иной национальный характер лишь как «местный» — невозможно; специфическое в нем давно переросло рамки патриархальной замкнутости и пронизано мировыми линиями большой социалистической общности. Этим и сильно киноискусство Грузии. Его мастера говорят зрителям: мы показываем вам свой народ таким, каким его любим, а вы полюбите его таким, каким мы вам его показываем. Так и происходит, когда на экране — подлинное произведение искусства: мы восхищаемся Зурико, его родственниками и односельчанами не как исключениями, а как правилом; мы проникаемся сознанием общенародного и общечеловеческого родства и землячества. Там, где его нет, экран рассказывает частные истории на подступах к искусству.

Думается, мастера кино Грузии переживают период, который Тынянов назвал «промежутком»: время поисков, известного замешательства, пробуксовки, повторений пройденного, самопародий — но и ценных находок, накоплений нового качества. Это положение человека, который собрался продолжить свой путь и присел на чемодан: пауза, надо помолчать, вспомнить, все ли необходимое взято с собой, не обременил ли себя чем лишним.

Грузинский кинематограф отличается высокоразвитым эстетическим сознанием, он и практик и теоретик. Не потому, что его мастера выступают со статьями, лекциями и докладами, а в первую очередь потому, что в их лучших картинах, которыми гордится наша страна, всегда есть элемент самопознания, взгляд на самих себя изнутри, оберегающий их от самомнения и самодовольства, этих смертельных врагов искусства и творчества, — как, скажем, в «Мачехе Саманишвили». Ее некоторая растянутость — не просчет, а, похоже, установка на то, чтобы в который раз вглядеться в эту жизнь, все до конца в ней понять, все о ней рассказать, раскрыть ее глубоко и полно, отринув окончательно все иллюзии на ее счет, и пойти дальше, еще прочнее связывая «местное» и «мировое», национальное и общесоциалистическое, прошлое, настоящее и будущее.

Здесь — множество первоочередных проблем, порожденных развитием всего нашего многонационального киноискусства. Поэтому мне представляются крупными событиями и статья Юрия Богомолова (жаль, очень жаль, что не каждая союзная республика может претендовать на такое исследование!), и наша дискуссия, в ходе которой мы можем и должны без предрассудков и предубеждений выслушать и понять друг друга к пользе нашего общего дела.

Илья Вайсфельд

Ожидание неожиданного

Наша дискуссия подходит к концу, она на излете. Но не на излете проблемы, которые задели всех нас за живое. Нетрудно предвидеть, что они еще не раз станут предметом обсуждения, и не только на страницах журнала. Ведь речь идет и об одном из боевых талантливых отрядов советского киноискусства, о творчестве грузинских мастеров, и в какой-то мере о кинопроцессе в целом, о нашем экране сего-

дняшнего дня. (Замечу заодно, что так же надо расценивать и другие материалы, появившиеся на страницах «Искусства кино», — о молдавской, эстонской, армянской и других студиях.)

Я думаю, что острота, горячность, полемический запал ряда выступлений вызваны и содержанием обсуждавшегося вопроса, и качествами статьи Ю. Богомолова. Еще на студенческой скамье Богомолов обратил на себя внимание как обещающий теоретик и журналист. Ряд его работ, в том числе и статья о грузинском кино, оправдали эти ожидания. Основное достоинство статьи заключается не в тех или иных частных оценках, с которыми можно соглашаться или оспаривать, а в сквозном направлении размышлений. В сущности, в статье речь идет об эстетическом осознании искусством кино реальности, о том, что со временем те или иные художественные формы освоения содержания исчерпывают себя и повторение их обессиливает искусство, омертвляет его. Верность художественным традициям — не в повторении пройденного: новаторство и содержания и формы — это закономерность развития социалистического искусства. Новая стадия в истории экранного искусства не отсекает найденного предшественниками; художественные открытия не умирают, а обретают новую жизнь в новом социальном и эстетическом контексте. Согласно статье, в творчестве отдельных режиссеров возникла опасность самоповторения, и к этому соображению следует прислушаться, отвлекаясь от возможных обид, огорчений. Впрочем, статья бы не вызвала столько возражений, если бы Богомолов не так увлекся самодвижением эстетических размышлений, импровизацией и больше внимания уделил реальности формирования национальной грузинской кинематографической культуры, конкретным фактам художественной жизни нашего искусства. Это только углубило бы критический пафос его размышлений и освободило бы дискуссию от излишних наслоений. Тем не менее мы все объединены желанием исследовать истину — суть достижений и слабостей грузинского современного кино.

Анализ и позитивного и отрицательного, что тревожит в динамике художественных поисков и свершений — необходимое условие движения искусства вперед. Художник, не способный к самооценке или не способный прислушаться к голосу зрителя, критики, обезоруживает себя. В традиции мастеров советского кино — высокий уровень самооценки, самокритики; достаточно вспомнить выступления такого характера Эйзенштейна, Пудовкина на Всесоюзном творческом совещании 1935 года. Грузинские художники — не исключение. Натия Амирэджиби в интересной книге «На заре грузинского кино» («Хеловнеба», Тбилиси, 1978) вспоминает любопытные факты. Когда К. Марджанишвили в 1926 году закончил съемки фильма «Мачеха Саманишвили», он в письме к сыну высказал неудовлетворение своей работой, даже отказывался от выпуска картины на экран до окончания работы над следующим фильмом. Согласитесь, что далеко не каждый режиссер в силах так проявить характер, такую взыскательность к себе!

В пятом номере журнала «Театри да цховреба» за 1925 год появилась восторженная статья И. Имедашвили о первом фильме Марджанишвили «Перед бурей». В ней говорилось: «Что бы ни случилось, картина эта останется образцом творчества грузинского национального киноискусства, невзирая на недостатки, которые сопутствуют ей как первому шагу, предпринятому к тому же в неблагоприятных технически условиях. Будущее отблагодарит создателей этой картины...»

На что же обратил внимание Марджанишвили, размышляя о своем первом опыте? Меньше всего он был склонен к самообольщению. В статье «Pro domo sua» он писал прежде всего о том, что не получилось в его фильме «Перед бурей»:

«На каждом шагу я допускал большие ошибки, ибо в каждую снимаемую сцену привносил узкотеатральное суждение, тогда как фиксация сцен в театре и перед аппаратом совершенно различна...»

Разве такая строгость умаляет достоинство художника? Можно было бы привести немало положительных фактов и из современной кинематографической жизни; в частности, из опыта сегодняшнего «круглого стола», когда художники или критики превыше всего ставят достижение истины, в том числе и путем дискуссии о нерешенных проблемах. Я говорю «в том числе» потому, что и в положительной оценке может содержаться элемент полемики, неприятия каких-то эстетических явлений.

Грузинское кино последних лет, о котором мы сейчас сообща размышляем, действительно обладает качествами особой притягательности.

Перед просмотром новой грузинской картины всегда ждешь неожиданного.

Ожидание неожиданного — прекрасное состояние для зрителя!

О достижениях грузинского кино много и охотно пишут в специальной и общей печати, много и доказательно говорилось об этом и за нашим «круглым столом». Я остановлюсь только на нескольких «крупных планах» движения творческих поисков.

Тбилисская студия подарила кинематографу династию Шенгелая: Николай — один из основоположников, классиков советского кино, его сыновья Эльдар и Георгий в расцвете сил,

от них можно ждать еще немало самобытного, неожиданного. В числе лучших сценаристов советского кино наш вгиковский воспитанник С. Жгенти и выпускник Высших сценарных курсов Р. Габриадзе. «Отец солдата» С. Жгенти в постановке Р. Чхеидзе и фильм другого рода — «Не горюй!» Р. Габриадзе в постановке Г. Данелия — работы новаторской закваски.

Не так уж много в мировом киноискусстве женщин-режиссеров. А в Грузии успешно работают, каждая в своем творческом ключе, Л. Гогоберидзе, Н. Мчедлидзе, Л. Элиава: свежи в памяти «Несколько интервью по личным вопросам» Гогоберидзе, «Первая ласточка» Мчедлидзе, «Мужской хор» Элиавы.

Событием кино- и телевизионного экрана стали короткометражки разных жанров и видов кино. Назову хотя бы фильмы «Свадьба», «Зонтик», «Чугун», «Кувшин», «Футбол без мяча». Не похожие друг на друга, они тем не менее образуют своеобразный цикл. Не так широко известны комедии «Как добра молодца женили» и «Чирик и Чикатела», но сколько в них неподдельной жизненности, сверкающей комедийной выдумки!

В высокой степени оправдало себя повторное обращение к экранизациям: то, что не покорилось таланту Марджанишвили в младенческие годы немого кино, засверкало всеми красками первоисточника в современной звуковой картине Э. Шенгелая «Мачеха Саманишвили». Знаменательно, что несколько месяцев не сходила с экрана в одном из кинотеатров Москвы картина Т. Абуладзе «Древо желания». Фильмы грузинских кинематографистов блистают актерскими талантами, на студии работают операторы, композиторы, художники, чьи имена сами по себе уже являются своего рода маркой.

На этом прерываю обзор достижений — не потому, что не о чем говорить, а потому, что слишком много увлекательного в жизни грузинского кино. Но не стоит сбиваться на перечислительность, и к тому же — опасаюсь — это уведет нас в юбилейное заоблачье. Важнее остановиться на анализе объективной ценности художественных поисков в сопоставлении с нерешенными проблемами, с «узкими местами» грузинского кино.

Белинский говорил, что русская литература XIX века — это самосознание народа, его цвет и плод. Заметьте: не «элемент», не «часть», а просто с а м о с о з н а н и е: в литературе народ себя выражает. Можем ли мы формулу Белинского применить к искусству кино, созданному в нашей стране? Думаю, что высшие пики развития советского кинематографа тем и значительны, тем и ценны, что наряду с литературой, являются выражением самосознания народа. Не случайно, в теоретической литературе (например, в книге А. А. Карягина «Драма как эстетическая категория») кино называют романом XX века.

Советское кино — многонациональное.

Каждый из его отрядов — это частица общественного, народного самосознания, разумеется, в талантливейших достижениях киноискусства. Грузинское кино не составляет исключения. Объективная ценность его достижений, их роль в художественной культуре социалистического общества измеряются способностью выразить средствами киноискусства нечто большее, чем индивидуальный опыт режиссера, актера или оператора, — передать глубинные, ведущие тенденции в жизни общества. Именно это привлекает всеобщее внимание кинематографического мира к феномену многонационального советского искусства кино. Оно едино в своей социальной практике, коммунистических идейных позициях, эстетических убеждениях, художественном методе. Оно одновременно объединяет неповторимые, обновленные Октябрем и воплощенные в экранных образах передовые национальные традиции культуры каждой из пятнадцати советских республик. Кто из присутствующих не слышал восторженные отзывы наших зарубежных коллег о феномене многонациональности советского кино! И восхищаются не столько эстетическими изысками, сколько возможностью передавать языком экрана реальность общественного мышления, социальной практики. Пример советского кино воодушевляет, в частности, молодые кинематографии развивающихся стран. На одном из совещаний африканский режиссер Дезире Экаре сказал: «Вчера не существовало африканского кино. Были французы, американцы, англичане, которые говорили от нашего имени. Сегодня мы говорим от собственного имени»...

Высокая социальная и эстетическая миссия советского кино возлагает на него особую ответственность в современном мире. Часть этой ответственности лежит и на мастерах кино Грузии, справедливо завоевавших симпатии многих зрителей и ценителей искусства кино. Вот почему так важно сказать о пробелах, утратах и проблемах дальнейшего развития кино республики.

Не раз указывалось, что в грузинском кино историческая тематика занимает предпочтительное место по сравнению с современной. Этот факт здесь пытаются опровергнуть, перечисляя названия, аннотации фильмов на современные темы — выпущенных и находящихся в производстве. Таких названий действительно немало, а впечатление о преобладании истории над современностью все же остается. Почему?

Прежде всего потому, что многие фильмы о наших днях менее интересны, менее выразительны, чем, скажем, «Чудаки» или «Пиросмани». Им не хватает той социальной остроты, насыщенности и оригинальности художественного мышления, какая есть в картине «Необыкновенная выставка» или в фильме «Жил певчий дрозд». Не хватает обобщающей образности.

Пример — картина «Приди в долину винограда». Она уныла по тону, по системе драматического повествования. Куда девались режиссерская и сценарная наблюдательность Г. Шенгелая, чувство юмора, парадоксальность мышления в лучшем смысле этого слова? Режиссер, выступивший в роли актера, достоверен, но его актерская палитра однокрасочна. Достоверность — качество важное только в том случае, если оно не идет в ущерб образности, духовному масштабу фильма.

Другой пример — «Пастухи Тушетии». Режиссер Сосо Чхаидзе — мастер явно обещающий. Но ему, на мой взгляд, мешает известная приверженность все той же, узко понятой эстетике документальности. Достоинство картины в том, что убедительно воссоздан на экране мало знакомый нам мир пастухов высокогорной Тушетии.

Органичны исполнители — и актеры и неактеры, здесь чувствуется заинтересованная и твердая режиссерская рука. Но — опять-таки не хватает обобщений. Когда же они возникают (например, в длинном плане полета авиамодели, запущенной мальчуганом), еще острее ощущаешь потребность в них, подсказанную самой логикой материала.

Мне ли учить грузинских кинематографистов темпераменту! Но не приглушен ли он несколько в «Пастухах Тушетии»? Не выглядит ли порой его стилистика однообразной? Посмотрев картину, я вспомнил «Соль Сванетии». Не хочу одну картину противопоставлять другой — у каждой своя задача, своя индивидуальность; речь о другом — о том, что в документальной картине «Соль Сванетии» молодой М. Калатозов в творческом содружестве с писателями С. Третьяковым и В. Шкловским, неукротимо стремился к образной многокрылости, а мы в современной игровой картине слишком поддаемся однообразно трактуемой эстетике документальности. В результате социальный и эстетический диапазон весьма сужается.

Количеством картин на современные темы не подменить качества, образной силы воздействия на массы зрителей.

Некоторая стилистическая однотипность ощущается и в других фильмах. «Городок Анара» — тому подтверждение. Правда, в картине немало остроумных находок, но основная гротесковая ситуация исчерпывается раньше, чем закончился фильм. Отсюда ощущение — с какого-то момента, — что фильм движется на холостом ходу. Исток этого явления, на мой взгляд, в том, что подобная трактовка и формы ее эстетического освоения исчерпали себя еще до начала съемок фильма «Городок Анара».

Отсюда вытекает более общее соображение: надо бы искать неосвоенные жизненные пласты, говорить зрителю новое и о знакомом, вводить в мир новых социальных наблюдений и — соответственно — решительно отказываться от исчерпавших себя художественных моделей.

Не мешает вспомнить и о том, что сложилось вчера, но недостаточно развито и оценено сегодня. Я имею в виду эпические открытия грузинского кино. В упоминавшейся книге «На заре грузинского кино» Натия Амирэджиби справедливо пишет об «Элисо» Николая Шенгелая:

«В фильме «Элисо» народ совместно мыслит, совместно строит, совместно празднует, совместно оплакивает умерших и совместно побеждает смерть. У него есть и отдельные герои, однако их поступки выражают общенародную волю».

Эта линия была продолжена — совершенно самостоятельно, самобытно! — Сулико Жгенти и Ревазом Чхеидзе в картине «Отец солдата»; образ, созданный Серго Закариадзе в этом фильме, и индивидуализирован и обладает достоинством эпичности. Есть и другие картины, отражающие сходные художественные поиски. Но, честно говоря, эта достойнейшая линия развития, чреватая исключительно интересными художественными открытиями, возможностями воплощения социальных явлений, современных характеров строителей нового общества, в некоторой мере предана забвению грузинскими кинематографистами. А ведь это одно из главных направлений в жизни искусства кино!

Такого рода упущения есть и на других студиях, но солидарность в отставании — вещь ненадежная. Не лучше ли обращаться к взлетам творческой мысли, и не только в кино, но и в литературе?!

Это тем более важно в условиях существующих на экранах мира идеологических и эстетических противостояний, противоборств. Характерная деталь. Режиссер Брессон поставил картину «Вероятно, дьявол», картину трагичную, показывающую безысходную судьбу одного молодого человека. Объясняя, почему он взялся снимать этот фильм, Брессон сказал: «Меня побудила сделать этот фильм всеобщая грязь... Безумная толкучка... Потрясающее безразличие людей».

Критик в «Синема-77» сказал о фильме Трюффо «Мужчина, любивший женщин», что он строится «на пустоте и отсутствии».

Мы должны делать фильмы о человеческой общности, о социальной солидарности, о полноте помыслов и свершений, построенные на драматических конфликтах совершенно другого типа и проповедующие высокие идеалы человечности.

Нам есть что сказать миру о сегодняшнем и вчерашнем дне. Мы создали искусство кино чистых идей и нравственных ценностей. Осознание слабостей необходимо, чтобы идти вперед. Не в этом ли значение нашей дискуссии? Не в этом ли залог сохранения в наших сердцах прекрасного состояния ожидания неожиданного?

К ИТОГАМ ДИСКУССИИ

Подводя итоги дискуссии, начатой статьей Ю. Богомолова «Грузинское кино: отношение к действительности» («ИК», 1978, № 11), прежде всего хочется отметить две ее бросающиеся в глаза особенности.

Обсуждение статьи вылилось в острый, временами — страстный диспут о судьбах грузинского кино и, как всякий диспут, имело свои крайности в иных оценках и суждениях, с которыми, видимо, захочется поспорить многим критикам и читателям уже за пределами «круглого стола».

Дискуссия еще раз показала весомость реального вклада киноискусства советской Грузии в наш многонациональный кинематограф. И если Б. Рунин, А. Двалишвили, Е. Левин, Э. Шенгелая, С. Соловьев, А. Плахов и А. Трошин размышляли главным образом об уровне и свойствах сегодняшней продукции студии «Грузия-фильм», то Л. Арнштам, Л. Маматова, И. Кучухидзе, К. Церетели, И. Вайсфельд стремились проследить движение его излюбленных идейных и художественных мотивов, показать их историческую почву, их социально-психологическую природу.

Участники дискуссии попытались заглянуть в завтрашний день кино республики, выявить новые стороны его потенциала — в этом была одна из главных целей состоявшегося разговора.

Страстность развернувшейся полемики, ее несомненная плодотворность не только для грузинского — для всего нашего киноискусства — объясняется, на наш взгляд, и репрезентативностью самого объекта спора, и тем, что на материале кино Грузии был поставлен целый ряд актуальных проблем, общих для современного кинопроцесса в целом.

В самом деле, ведь проблема отношений искусства с действительностью — краеугольный камень эстетики реализма. И каждая национальная кинематография, будь то грузинская, русская, эстонская или узбекская, вольна «примерить» на себя этот завещанный нам Н. Г. Чернышевским теоретический постулат, оценить в его прямом свете свою практику.

Важными для искусства каждой республики являются также поднятые в ходе обсуждения кино Грузинской ССР проблемы современного киностиля. В частности, свойственное не только грузинскому кино притяжение к иносказательным, параболическим структурам, взаимоотношения «поэзии» и «прозы» на экране, определяющие как поэтику отдельных художников, так и целых кинематографий.

Одним словом, обсуждаемая на дискуссии конкретная проблема эволюции грузинского кино последнего десятилетия поставила, в сущности, общую проблему динамики современного кинопроцесса. Во всяком случае, такой контекст постоянно ощущался в ходе полемики. И этот широкий захват дискуссией эстетического поля нашего киноискусства, вообще искусства был изначально задан самой постановкой вопроса в исходной статье дискуссии, а затем развит и углублен, в чем-то скорректирован участниками дискуссии, которые много спорили не только с Богомоловым, но и между собой.

Надо сказать, что вопрос о критике, о ее месте в кинопроцессе стал в ходе дискуссии неким самостоятельным сюжетом. Авторитет литературно-художественной критики — независимого и самостоятельного жанра — был единодушно поддержан выступающими, даже в случаях острокритического их отношения к позициям статьи Ю. Богомолова. Шел продуктивный спор «на языке искусства», как отметил в своем выступлении Л. Арнштам. Спор, главным предметом которого оставалось грузинское кино как *содержательное* единство. Поставленная перед участниками дискуссии, задача проанализировать движение *некоторых* идейных мотивов, судьбы *определенных* героев, эволюцию *наиболее известных* эстетических открытий в грузинском кино породила множественность подходов к оценке современного грузинского кино, его общепризнанных достижений и новых задач, определила разную систему отбора

фильмов участниками спора и разную систему оценок — иных, чем привычная шкала «баллов», практикуемая нередко «рецензентской» критикой.

Отмечая данную особенность дискуссии, редакция далека от мысли предложить наметившуюся в ее ходе систему взглядов, аналитическую направленность, как единственно возможную. Дискуссия скорее может послужить еще одним поводом напомнить, что унификация или канонизация каких бы то ни было критических мнений по меньшей мере не способствует развитию новых художественных идей.

Тут стоит, пожалуй, обратить внимание на то, что в интересной, своеобразно задуманной и построенной статье Ю. Богомолова, вызвавшей такое резкое неприятие у наших друзей из Тбилиси, впервые в русской критике намечен новый подход к оценке и пониманию таких значительных грузинских фильмов, как «Пиросмани» Г. Шенгелая и «Необыкновенная выставка» Э. Шенгелая. До сих пор критикам не удавалось определить место этих талантливых произведений в общем кинопроцессе. Ю. Богомолов показал, как в этих двух картинах, отличных одна от другой по жанру, стилю, материалу, развивается тема отношения художника с действительностью, тема, кровно важная для грузинского кино с его излюбленной установкой на жизнь, увиденную «по законам и меркам художественного творчества». Он показал далее, что обе картины представляют собой важный этап в эволюции этой установки, нарастание в них критических мотивов, в которых так нуждалось тогда грузинское кино.

Анализ «Пиросмани» и «Необыкновенной выставки» был развит в ряде выступлений на дискуссии. Впервые были увидены и осмыслены в историческом контексте всего советского кино и такие глубокие, новаторские по своему подходу к народной жизни, порожденным ею характерам и проблемам фильмы, как «Отец солдата», «Тепло твоих рук», «Листопад». Серьезный всесторонний анализ этих картин, горячо встреченных зрителями, общественным мнением, но не до конца понятых кинокритикой (о чем свидетельствует, в частности, и статья Ю. Богомолова), можно, по нашему мнению, считать одним из важнейших достижений прошедшей дискуссии.

Вообще, думается, материалы дискуссии не будут сданы в архив после опубликования — вместе взятые, они представляют собой позитивный вклад в изучение феномена советского многонационального кино. Дело здесь не в количестве произнесенных комплиментов, хотя недостатка в комплиментах и публичных признаниях в любви к грузинскому кино за эти два дня не ощущалось. Важно, что, объясняя свою любовь, участники дискуссии проанализировали киноискусство республики во многом поновому, с полнотой, какой не достигало до сих пор киноведение. Повторим еще раз: привычная панорама грузинского экрана, его ведущие темы, излюбленный круг идей и героев предстали в ходе дискуссии в своих глубинных истоках, в свете традиционного этического склада культуры, уходящей корнями в исторически сложившийся национальный характер, постоянно обогащающийся в процессе исторического развития под воздействием такого мощного и плодотворного фактора, как взаимодействие и взаимообогащение социалистических наций, в процессе формирования принципиально новой исторической общности людей — советского народа, советского содружества наций.

Глубоко и серьезно рассмотрен вопрос и о противоречиях и издержках в развитии грузинского кино. Анализ этих противоречий шел под знаком признания высоких идейно-эстетических завоеваний грузинского кинематографа, в силу чего недостатки и слабости многих грузинских лент — в их оценке сходились все участники дискуссии — были увидены в диалектике движения искусства, с точки зрения завтрашнего дня грузинского кино, в свете его больших, не вызывающих сомнения возможностей и трезвого учета неиспользованных ресурсов.

В ряде выступлений говорилось о том, что грузинский кинематограф пережил «час гармонии»; что его талантливые и самобытные мастера сегодня стоят перед необходимостью расширения своего жизненного и, следовательно, эстетического пространства, овладения новыми пластами современной действительности, перед необходимостью более активного включения в свой традиционный эстетический арсенал таких мощных этико-познавательных средств искусства, как аналитичность, и психологизм, как реалистическое исследование процессов социалистического строительства, увиденных в развитии, в своей подлинной динамике.

Так, И. Кучухидзе в своем выступлении высказалась за то, чтобы в грузинских фильмах «лирический подход теснее и органичнее связялся бы с аналитическим мышлением и психологической глубиной», «чтобы осмысление современного героя на этих путях все более и более углублялось, чтобы характер рассматривался... как определенная структура социальных функций человека».

Склонность грузинского киноискусства к параболическим формам, к символико-метафорическому способу художественного мышления, по мнению некоторых участников дискуссии, можно рассматривать как имманентное свой-

ство национального типа творческого сознания. Во всяком случае, такая попытка была сделана в ряде выступлений. Однако, понимая эту особенность, неверно трактовать ее чуть ли не как фатальную черту, прикрепляющую национальный грузинский кинематограф к одному и тому же кругу эстетических приемов. Этому противоречит исторический опыт грузинского кино, давшего и другие корни эстетического осмысления действительности (эпические ленты Н. Шенгелая и М. Калатозова, яростный антинационалистический гротеск «Хабарды» М. Чиаурели, лиризм, реалистическая повествовательность ранних картин Т. Абуладзе, Р. Чхеидзе, Э. Шенгелая). А с другой стороны, история искусств знает не один пример того, как сложившаяся поэтика постепенно архаизировалась, поскольку новое жизненное содержание переставало в нее вмещаться. Это естественный, хотя нередко и драматичный процесс. Своевременное его осознание может послужить стимулом к продуктивному обновлению сложившейся поэтики.

Завоевание новых эстетических пространств происходит, как известно, в процессе освоения нового жизненного материала, новых тем и конфликтов. После «моды на вечность» перед грузинским кино — об этом говорили почти все выступающие — снова открывается широкий фронт выхода к современности, к ее проблемам и конфликтам, а значит, и к новому герою.

Впрочем, в этот вопрос, вопрос о современном пафосе грузинского кино, вокруг которого особенно круто кипели дискуссионные страсти, необходимо, по-видимому, внести дополнительную ясность.

Конечно же, такие кинопритчи, как «Древо желания» Т. Абуладзе, «Чудаки» Э. Шенгелая или «Пиросмани» Г. Шенгелая, связаны с современностью. В той мере, с какой связаны со своим временем все глубокие и талантливые произведения, какую бы форму иносказания ни выбирали их создатели, к какому бы времени, подлинному или условному, они ни обращались. Тут спорить не о чем. И все-таки, когда речь идет о закономерной тяге искусства к современной теме, прежде всего имеются в виду картины на современном материале. Причем, картины, не просто фиксирующие современность, а размышляющие над ней и ее осмысляющие в свете нашего коммунистического мировоззрения. К сожалению, картины уровня «Отца солдата», «Листопада», «Нескольких интервью по личным вопросам» пока все еще редки в грузинском икно. Можно на это возразить: вершинные достижения всегда редки в искусстве. Но следует ли отсюда, что мы должны мириться с тем, что современная тема на студии в Дигоми в последние годы представлена чаще всего фильмами, сделанными на уровне таких лент, как «Камень чистой воды», «Ученик Эскулапа», «Рача, любовь моя», — фильмами, которые метко были названы в дискуссии «злободневными анахронизмами»?

Пожалуй, самым показательным симптомом неглубокого подхода к современности является затянувшееся отсутствие на грузинском экране крупного народного характера. Напомним еще раз: в грузинском кино есть такие вершины, как Георгий Махарашвили, отец солдата, и крестьянка Сидония. Какие актерские работы последнего времени по глубине проникновения в жизнь, в психологию народа можно поставить рядом с этими созданиями С. Закариадзе и С. Чиаурели? Героиня в «Нескольких интервью по личным вопросам» той же Чиаурели, герой «Листопада», сыгранный Р. Гиоргобиани... Кто еще? «Отец солдата» Р. Чхеидзе и «Тепло твоих рук» Ш. и Н. Манагадзе по-прежнему остаются теми немногими работами, где национальное особенно продуктивно и наглядно переходит в регистр интернационального, становится в полном смысле этого слова в с е о б щ и м духовным достоянием. Язык Георгия Махарашвили и Сидонии внятен каждому народу, ибо судьба этих экранных героев есть воистину народная судьба.

Тут, однако, снова необходима оговорка. Все мы хорошо понимаем, что шедевры, какими являются эти выдающиеся актерские создания, не планируются. Они — случаются. Но случаются на хорошо подготовленной почве, на почве долгого, непрерывного и страстного поиска. Этой страстности, этой истовости в овладении современной темой как раз и недостает — тут опять все были единодушны — в некоторых грузинских фильмах.

На дискуссии была оглашена такая цифра: из 46 художественных лент, созданных на студии «Грузия-фильм» за шесть лет (с 1973 по 1978 год), 26 было посвящено современной тематике. Цифра красноречива! Но многие ли из этих фильмов остались в памяти зрителя? В большинстве из названных картин не произошло ни открытия новых сторон реальности, ни открытия интересных характеров. Такого рода псевдосовременные фильмы, по-видимому, и имела в виду критик К. Церетели, когда говорила в своем выступлении о картинах, в которых «современная тема решается с этической и эстетической невзыскательностью, для которых характерна дурная инерция привычности конфликтных ситуаций, конфликтных структур, изначальной обусловленности в распределении сил, инерция спущенных на тормоза решений, уклончивых развязок».

Все, что было рождено на студии вне этого потока, критика, русская и грузинская, выделила, заметила. Заметила она и «Певчего

дрозда» О. Иоселиани, и «Несколько интервью по личным вопросам» Л. Гогоберидзе, «И свет в наших окнах» К. Мгеладзе, и созданный недавно Г. Шенгелая поисковый, явно переходный фильм «Приди в долину винограда». Каждая из этих картин отразила определенную сторону социальной реальности. Но масштаб жизненных и художественных обобщений, захват самой действительности в современном грузинском кино в целом все еще остается либо слишком локальным, либо лишенным объемности, стереоскопии, которая и делает узнаваемой для зрителя воссозданную на экране жизнь. Скорее всего именно этот факт и определил скромный прокатный успех некоторых из названных картин.

Что бы ни говорилось по поводу просчетов в работе кинопроката (а они видны, что называется, невооруженным глазом), бесспорным все-таки остается тот факт, что одной из главных проблем для грузинского кино, имеющего много друзей и поклонников, остается проблема массовой аудитории. Вряд ли эта проблема искусственно создается недоброжелательством и нерадивостью прокатных организаций, которые, по словам Э. Шенгелая, — он тут явно впал в полемическую крайность — якобы даже программируют неуспех грузинских фильмов. Вспомним в этой связи, что Председатель Госкино Грузии А. Двалишвили, выступая на страницах журнала «Советский экран» («СЭ», 1979, № 10), прямо признал, что «ряд грузинских фильмов не имел прокатного успеха». И далее отметил: «Да, нам нужно всерьез задуматься о том, как завоевывать зрительские сердца, — ведь художник творит для народа, а не для узкой аудитории. Несмотря на демократизм наших фильмов, повествующих, как правило, о простых людях и лишенных усложненности кинематографического языка, несмотря на талант многих их создателей, фильмы порой не находят должного отклика у зрителей. Факт этот бесспорен. Значит, нужен серьезный творческий поиск, нужна ясность в понимании просчетов». Правильные слова!

Как сделать достоянием широкого зрителя лучшие произведения грузинских кинематографистов, об этом нам надо думать вместе. Вместе с практиками кино, с прокатчиками, киноведами. Тут нужны усилия печати, усилия критики: сложные для понимания произведения искусства надо пропагандировать, разъяснять, памятуя, что все мы одинаково заинтересованы в том, чтобы советские зрители любили не вообще кино, а хорошее кино, фильмы, отмеченные печатью яркого таланта, интересно и глубоко отражающие нашу многоцветную и богатую новым историческим опытом реальность. Тут-то нужна нам всем заинтересованная поддержка прокатных организаций — их целенаправленной помощи талантливому, новаторскому фильму бывает трудно найти своего зрителя, как и зрителю — свой фильм. В этих поисках мы должны опираться на то, что всех нас объединяет. Опираться на опыт, накопленный всем нашим киноискусством с его богатыми демократическими и народными традициями.

Обсуждение далее показало, какие глубокие и сложные проблемы ставит перед исследователем изучение национального киноискусства. «Кто хочет поэта понять, должен отправиться в страну поэта», — эта строка из Гете не раз звучала в дискуссии. Национальное искусство, национальная традиция действительно требуют конкретно-исторического осмысления изнутри, чтобы быть разгаданными в своей сокровенной сути, в своей неповторимой самобытности. Но так же верно и то, что национальное искусство всегда существует и развивается в определенном социально-культурном контексте. Поэтому в нашем диспуте спор шел и о специфических особенностях грузинской национальной культуры, об особенностях художественного сознания, возникшего на этой почве, и о чертах, общих для всего советского кино. Ведь страна поэта, в которую нам всем надо отправиться, чтобы понять, в частности, проблемы грузинского кино, это наша советская страна. В понимании этой истины мы все едины, это та почва, на которой выросло и окрепло наше интернациональное братство.

При всей своей самобытности и национальном своеобразии грузинское киноискусство является частью социалистической культуры — этот тезис в том или ином варианте повторялся из выступления в выступление. А это означает, что в системе советской национальной общности, помимо национальных критериев, сложившихся внутри конкретной культуры, постоянно «работают» критерии общие, рожденные в процессе десятилетий совместного экономического, политического, культурного развития.

В своей книге «Целина» Л. И. Брежнев отметил: «Всякая национальная культура, замкнутая в себе, неизбежно проигрывает, теряет черты общечеловечности. К сожалению, не все и не всегда это понимают».

У наших республиканских кинематографий общие проблемы, сформулированные в известных партийных документах, которыми руководствуются все советские кинематографисты в своей повседневной работе. В решениях XXV съезда КПСС, в Постановлении ЦК КПСС «О дальнейшем развитии советской кинематографии», в приветствии Л. И. Брежнева «Мосфильму», Всесоюзным кинофестивалям в Риге

и в Кишиневе, в Постановлении ЦК КПСС «Об идеологической, политико-воспитательной работе» исчерпывающе, научно точно и глубоко определены задачи, намечена программа деятельности всех советских кинематографистов, обозначена стратегическая линия развития всего нашего многонационального кино. Это, разумеется, ни у кого не вызывает сомнения, из этого теоретического постулата исходили в своих размышлениях и все участники дискуссии, состоявшейся в редакции «Искусства кино».

Участники дискуссии не раз напоминали: задачи, поставленные перед советскими художниками в этих партийных документах, — это прежде всего задачи роста идейно-художественного уровня киноискусства эпохи развитого социализма. Задачи, общие как для грузинского или русского кино, так и для кино латышского, армянского, казахского, молдавского, словом, для всех национальных кинематографий нашей страны.

Главное направление в развитии советского искусства — современная тема, современный характер. Здесь пересекаются интересы всего советского киноискусства и интересы зрителя, который хочет видеть на экране наше славное время во всем разнообразии его героических деяний, его конфликтов, нерешенных проблем, непреодоленных трудностей, его человеческих страстей и гуманистических идеалов.

Разработка и освоение современной темы — уязвимое место не одной только студии в Дигоми. Это проблема общая. И хорошо, что разговор о ней произошел сегодня на материале грузинского кино. Эстетические открытия многих грузинских кинематографистов общепризнаны, имеющиеся резервы — несомненны. Поэтому так важен в этом случае у р о в е н ь с а м о о ц е н к и. Всем известно, что ничто не дается художникам так трудно, как современная тема. Но подлинные удачи никогда и не приходят легко. Облегченный путь — это и есть тот путь, который приводит к рождению обкатанных, как морская галька, безликих, равнодушных фильмов. И можно только порадоваться тому, что в оценке таких фильмов все участники дискуссии были единодушны.

Двухдневная дискуссия в редакции «ИК» была, как нам думается, насыщенной, содержательной, многотемной. Это был на редкость откровенный и богатый содержанием диалог. Хочется верить, что все его участники извлекли для себя полезные уроки, которые, надо думать, будут учтены в будущей работе как практиками кино, так и его теоретиками, критиками, как редакцией журнала «Искусство кино», так и нашими уважаемыми гостями.

Дискуссия оправдала надежды редакции, задумавшей этот д и а л о г как коллективное размышление на материале грузинского кино о болевых точках всего современного кинопроцесса, связанных с борьбой за массового зрителя, с освоением богатейшего материала современной действительности.

Выступая на встрече со своими избирателями в 1979 году, первый секретарь ЦК Компартии Грузии Э. А. Шеварднадзе сказал, в частности: «Необходимо воспитывать в людях гордость за достигнутое, за героические свершения нашего народа на всех участках коммунистического строительства».

Этот призыв с полным правом можно обратить к грузинским кинематографистам. Ибо утверждение основ нашего интернационального братства, забота о воспитании нового человека — это и есть главная цель советского киноискусства.

...Итак, дискуссия закончена. Но исчерпана ли она? Конечно, нет. Ее проблемное богатство способно породить еще не один творческий диспут. Мы будем рады, если наши читатели продолжат обсуждение проблем, начатое за этим «круглым столом» в редакции.

Мария Смирнова

Здравствуй, Кин!

Слово о Марецкой

Как будто бы железом,
Обмокнутом в сурьму,
Вели тебя нарезом
По сердцу моему.

Б. Пастернак

Помню, Вера Петровна Марецкая часто упрекала меня в том, что я не пишу о ней.

Я оправдывалась:

— О тебе сколько всего написано...

— Но ты напишешь свое!

— Я не Моруа...

— Слушайся меня и пиши, пока я рядом с тобой...

Я не слушалась, хотя почти сорок лет она действительно была рядом со мной.

Даже если мы месяцами не виделись, все равно была рядом: говорила по телефону, присылала отовсюду письма, приходила в любую больницу, где я часто оказывалась, и, наконец, сама смертельно заболев, позвонила, как только смогла держать в руках телефонную трубку.

Острила:

— Лежу тут, понимаешь, под предлогом... трепанации черепа.

Знакомы мы были с ней еще до войны, но это тогда ничего не обещало. Правда, уезжая в эвакуацию, среди горстки захваченных с собой дорогих сердцу вещей взяла ее фотографию. Счастливое, прекрасное лицо рядом с головой лошади.

Прошла бесконечная череда лет, а передо мной стоит то ее лицо, не меркнет, не искажается маской старости и страданий, не тускнеет, живет...

И я говорю ему:

— Здравствуй, Кин ты мой прекрасный, — как говорила при жизни, услышав в телефонной трубке ее голос.

Она и была Великим Кином, способным в любую минуту превратиться в юную чистую девушку, в старуху-сводню, в футболиста, сосредоточенно гоняющего по полю мяч, в пожилую ханжу, не выговаривающую семь букв алфавита, в индийскую танцовщицу, в нахального мужика, пристающего к девице, в уборщицу солидного учреждения, передающую сплетни «про начальство».

И все это игралось не на сцене, не перед объективом аппарата, а для меня или для случавшихся рядом друзей.

Текст представлений, как правило, был ярким, остроумным, неожиданным и всегда точно соответствовал образу, в который она входила. Она была прирожденным гением импровизации.

Уже кажется никого не осталось в живых, кроме меня да Виктора Борисовича Шкловского, кто имел счастье быть соучастником этих представлений...

Во время войны киностудии Москвы и Ленинграда оказались в Алма-Ате. Туда же был эвакуирован Театр Моссовета. Почти все творческие работники были размещены в одной из гостиниц города — «Советской». Все были связаны общими интересами, работой, скудным бытом и, главное, — происходящим на фронте.

Мы с Верой Петровной общались не то что ежедневно — ежечасно. Как-то я рассказала ей про ночной разговор, услышанный мной в одной из казачьих станиц под Ростовом...

Молодой парень домогался взаимности у моей хозяйки квартиры — казачки.

— Жаль моя, жаль, — шептал он, — давай пожалеемся...

«Жалеть» — это значило любить.

Потом Вера Петровна частенько кричала мне в открытое окно гостиницы:

— Жаль моя, иди, пожалуйста, дело есть.

А дело заключалось в том, что она мне вручала припрятанную бутылочку молока, кусок белого хлеба, стакан сахару.

— Ешь, жаль моя, поправляйся. Только, смотри, никому не скажи... Кате особенно — заревнует.

Катя, она же Катерина Виноградская, известная сценаристка, автор сценария фильма «Член правительства», где Вера Петровна блистательно сыграла главную роль, жила тоже в этой гостинице, но Вера Петровна при всей своей признательности к ней все-таки больше «жалела» меня — «солдатку» и, как она говорила, «деревенщину». Но и Кати давно нет в живых. И Сергея Михайловича Эйзенштейна, который так любил изображать с Верой Петровной едущих в суд для развода мужа и жену, — нет.

И Зощенки нет. Печального Михаила Зощенки, хохочущего до упада над этими представлениями.

Нет пленительного Юзовского, чье остроумие украшало наши сборища. Нет известного режиссера-документалиста Эсфири Шуб, Эсфири, так звонко и заразительно смеявшейся, что из всех номеров гостиницы сбегались к нам люди.

А ведь в это время шла война. Кровавейшая из всех до того времени бывших. У всех нас кто-нибудь из близких был там, на полях сражений.

Но мы были молоды и, главное, беззаветно верили в победу над фашистами и старались не унывать.

Как-то лежала я с высокой температурой в узеньком, словно пенал, номере, где едва умещались железная кровать да стол со стулом. Вера Петровна, не слушая никаких возражений, ночами дежурила возле меня, постелив что-то на полу.

— Жалкая ты моя, жалкая! — приговаривала, давая попить или вытирая пот со лба. — Знаешь, чего ты в бреду кричала? «За мной! Вперед! В атаку!...» Несмотря, что такая кроткая, а изнутри воинственная...

Может, я и в самом деле так кричала, а может, Вера выдумала.

— Не помри, жалкая моя! — уговаривала. — Мы еще должны столько с тобой сделать...

А как только мне становилось лучше, она уже появлялась в дверях в образе пожилой санитарки-грубятины и выдавала текст:

— Все ишшо не померла? Плант мне срываешь, понимаешь? Нет? У вас в колидоре ноне двое концы отдали, как порядошные. А ты опять глазами глядишь и ошшеряесси!..

●

Талант Веры Петровны был щедрым до расточительности. Настоящий волшебный родник. Мы пили из него, он заражал нас энергией, радостью, и мы работали не покладая рук.

Вера снималась в фильме «Она защищает Родину» у режиссера Эрмлера и готовилась к съемкам моего сценария «Родники». Это была комедия, которая очень нравилась и Вере Петровне и дирекции студии.

Дни ее работы были расписаны по часам. С дочкой Машенькой оставалась воспитательница Елена Андреевна. Маша часто болела.

Как-то вхожу в их номер. Девочка сидит на кровати с перевязанной щекой, похожая на важного зайца. Веры нет. Хочу уйти.

— Посидите, пожалуйста, поговорим, — вежливо предлагает Машенька.

Соглашаюсь.

— Ну, как ваш муж? — спрашивает она меня участливо и очень по-взрослому.

— Да воюет, — говорю.

— Знаете, сейчас все воюют. Но ваш хоть пишет?

— Пишет, — говорю.

— Это хорошо, — одобряет она. — Сейчас главное, чтобы писал...

Девочка была права — писать с фронта могли только живые. За убитых писались похоронки.

Однажды — я никогда не забуду этот страшный день, тот конверт со штемпелем полевой почты, конверт, казалось, жег руки — и на имя Веры Петровны пришла такая бумага, извещающая, что смертью храбрых пал на поле боя ее муж и отец Машеньки — актер театра Георгий Троицкий. Он был сапе-

ром, а сапер, как известно, мог ошибиться один раз! Такую первую и последнюю ошибку он и совершил...

Страшное известие никто не решался передать Вере Петровне. Шли съемки, где по ходу действия фильма муж героини погибал от фашистской пули, а маленького сына немцы раздавили на ее глазах танком.

Мне, ее другу, вручили похоронку, и я передала ее, когда Вера вышла из просмотровой, где глядела себя в сцене гибели мужа и ребенка.

— Что же это, Муник? — спросила тогда она, сползая по стенке на пол...

А на другой день предстояла съемка сцены казни самой партизанки Прасковьи.

Вера Петровна вошла на съемочную площадку точно в положенное время и повторяла текст, и проходила к виселице столько раз, сколько нужно было для того, чтобы отснять нужный дубль. Работала точно, как всегда, с полной отдачей всех душевных сил, не попросив перерыва или отмены съемок.

И дома не показала вида дочке, что у нее уже нет отца, что она сирота. Она щадила ее душу.

— Понимаешь, Муник, не могу нанести ей удар, — отвечала мне, когда я считала это неправильным. — Вырастет — хлебнет... А сейчас не могу.

Она спрятала свое отчаяние, боль, играла спокойствие. Скрывала заплаканные глаза, дрожащие руки, тоску... Сочиняла от мужа письма, и так продолжалось, пока время не изгладило из памяти девочки образ отца.

Она щадила ее потом в течение всей своей жизни. Отказалась от брака, боясь, что отчим может чем-нибудь обидеть ее сокровище.

Много позднее, уже снимаясь в фильме «Сельская учительница», она привязалась к пятилетней девочке, которая всех нас заворожила серебряным своим голоском, певшим «Ой, туманы мои, растуманы». Матери у девочки не было, ее воспитывала нищая бабушка.

Вера Петровна решила удочерить девочку и уже привезла ее в Москву, но вмешался алкоголик-отец, стал шантажировать Веру



Вера Петровна Марецкая

Петровну, и ей пришлось расстаться с ребенком. Я уверена, что в той девочке Вера увидела свою Машеньку военной поры и подумала, что вот так же могло бы быть и с дочкой. А вообще у нее было какое-то повышенное чувство любви к детям.

Мне рассказывал Юрий Александрович Завадский, что ВП (так он звал ее) после рождения сына Жени решила покинуть сцену для того, чтобы всецело заняться воспитанием ребенка.

— Она просто обезумела от любви к нему, — говорил он, — и мне стоило огромных усилий убедить ее в нелепости этого поступка и вернуть в театр.

— Если бы не ЮА... Только ЮА... Ты не знаешь ЮА,.. — постоянно говорила она, вкладывая в эти слова огромное уважение и любовь ученицы к учителю, к художнику, к верному другу. Она восхищалась его работой с актером, его чувством поэзии, пониманием

всего самого земного и самого возвышенного. Мне казалось, что она его в какой-то мере обожествляет, не замечая недостатков, которые присущи любому живому человеку. По-видимому, он неизменно открывался ей по-особенному, во всем блеске таланта с самой молодости и до самого конца жизни.

Помню случай, который произошел на даче под Алма-Атой.

В маленьком коттедже жили тогда Вера Петровна с Машенькой и воспитательницей и Завадский с Улановой. Комнаты, разумеется, были изолированы. Обе двери выходили на огромную террасу. Здесь стояла кровать, и, если мне случалось бывать у Веры, мы по очереди спали на ней.

В ту ночь я лежала на полу на тюфяке, а Вера Петровна на кровати, читая мне вслух Чехова. Под потолком горела яркая лампочка. Несметное количество жуков слеталось из сада на свет. Они облепляли наши простыни. Вера относилась к ним спокойно, я же — боялась.

— Верочка, — ныла я время от времени, — кончай чтение, меня съедят жуки!

Вера опускала с кровати руку на мое плечо и, похлопывая, говорила:

— Не бойся, Муник, я с тобой! — и продолжала чтение.

А на рассвете нас разбудил дачный сторож — Веру требовала к телефону Москва.

Она встревожилась, ушла и долго не возвращалась. Я уже стала беспокоиться. Наконец она вернулась совершенно расстроенная и опустилась ко мне на тюфяк.

— Что случилось? — спрашиваю.

— Ах, Муник, ужасное!..

— Что? Что ужасное?

— Мне...мне дали... народную...

— Но это же счастье! В чем дело?

— Ты ничего не понимаешь... Одной мне, только мне, Муник... Я не виновата ни в чем...

— Ты сошла с ума, — говорю, — вместо того чтобы ликовать...

— Ты опять не понимаешь...

— Но объясни!

— Дали народную мне одной. А ему ничего. Но даю тебе честное слово, я ни в чем не виновата. Ни перед кем... никому... И вот мне дали. Что теперь будет? Как я ему в глаза погляжу?!

— Кому в глаза?

— О, господи! Да ЮА! Кому же еще?

На наши голоса вышел сонный Завадский.

— Что случилось? — спрашивает.

Вера Петровна поднялась:

— Прости, ЮА! Мне одной дали народную СССР! — виновато сказала Вера.

— Какое счастье! — сказал он, обняв ВП. — Это прекрасно! Поздравляю!

Так он «простил» ей ее первенство.

В разное время, из разных мест она писала мне о нем.

«Мы живем в сорока минутах от Минска. ЮА плохо себя чувствует. Мы со Славиком[1] объясняем это «ветром из Скандинавии». И еще: «Ходила с ЮА недалеко гулять и там читали стихи»... Или: «Теперь я займусь записью. ЮА мне оставил свой магнитофон. Тебе привет от ЮА».

Еще одно письмо:

«Завтра день рождения ЮА, ему 82 года. Это невероятно! Хоть бы он подольше пожил — уж очень он такое неприспособленное и незащищенное по таланту своему созданье. Сейчас я пробую заказать телефон на утро. Очень плохая тут слышимость, а то просто нету связи. Ну, ЮА тебе, наверное, сказал, что гастроли прошли успешно. Спасибо, что не впал в депрессию, а то с ним это бывает. Он очень реагирует на мнения людей».

А из больницы в одном из писем такие слова:

«Кто обо мне будет помнить? Машенька, ты, ЮА, Славик и, может быть, Женя».

Это при всенародном признании и любви окружающих!

Признанная одной из самых блестящих актрис Советского Союза, она никогда не была уверена в постоянстве своего успеха. Ждала крушений и невзгод, готовая принять их, как должное. Поэтому торопилась сделать как можно больше, порой через силу. Она редко отказывалась от приглашений, а было множество, и выступала в каких-то концертах в

[1] Славиком Вера Петровна звала Ростислава Яновича Плятта.

самых неожиданных местах, очень далеко. Тайком убегала из больницы на просмотр интересного фильма или спектакля. Мчалась на радио, чтобы записать с Пляттом сцену из «Госпожи министерши» или прочитать отрывок о Саре Бернар и Элеоноре Дузе. Читала «Фиалку» Катаева, да мало ли еще что. А на телевидении участвовала во встречах с актерами, в съемках целого спектакля.

После трепанации черепа она выступила со своей новой трактовкой «Странной миссис Севидж». Вот что она писала мне о первом спектакле:

«Играла в оперном театре с плохой акустикой и надо было заботиться, чтобы не пропадали окончания слов. Но так как я очень к нему готовилась, то все прошло благополучно — хороший прием. Аплодисменты в середине действия, цветы — в конце. Словом, я себя не уронила в глазах публики, к себе же у меня много претензий — не играла пять месяцев и без репетиций — в оперу!

Второй спектакль прошел гораздо свободней, и был опять успех, но после вся я тяжелая и голова кружится».

Многие не понимали, зачем она так расточительно бросает свои последние крохи здоровья, чтобы работать. Ведь у нее все мыслимые награды, слава, деньги. Но она не могла не играть! Игра была ее стихией, ее воздухом, ее жизнью.

Между больницами она снялась в телефильме «Что вы знаете о Марецкой?». А условия съемки на телевидении гораздо труднее, чем на киностудии.

Когда я сердилась на нее, она меня успокаивала:

— Придет время — належусь, — подразумевая смерть.

А однажды: — Слушай, что со мной вчера случилось! Надела я длинное в блестках платье. Уселась в белое сафьяновое кресло и вошла в образ леди... Я склоняла головку... изгибала несуществующую талию... Вся в задумчивом парике... и никак... Понимаешь, никак не могла выйти из этого образа. Прямо как в дурном сне. Но все-таки взяла себя в руки и вышла...

Какая беспощадность, какая жестокая ирония по отношению к себе!!!

И еще одна черта — естественная, врожденная демократичность, обаятельная простота, непоказное уважение к людям. Никогда не ставила себя выше обыкновенного рядового человека. Престижность считала проявлением глупости. Чванство — пороком.

— Ну их, Муник! Ну их! — говорила мне, когда сталкивалась с надутыми барами, каких много бывает в любом чине и звании.

Очень не любила, когда при ней злословили.

— Я бы не хотела, чтобы об этом человеке говорили в моем присутствии.

— Почему? — спрашиваю.

— Да потому, что, если его будут хвалить, я буду злиться на того, кто хвалит. А если будут ругать, буду злиться на себя, что этому радуюсь.

●

Сценарий фильма «Сельская учительница», снятый Марком Донским, был написан мной на Веру Петровну. По ее словам, работа над образом Вареньки Мартыновой явилась самой важной вехой в ее творческой жизни, вызывала чувство особой приподнятости.

Один раз она рассказала мне свой сон.

—В ночь на третье июля я увидела сон-счастье. Он состоял из вдохновенных совпадений, не объяснимых словами. Это был некий танец, с каждым движением которого открывалось чудо, узнаваемое не головой или сердцем в отдельности, а всем существом. И такое наслаждение совпадениями, легкими и яркими... плотскими и бесплотными. И ни страха, ни исступления. Абсолютная гармония. Музыка. И, как продолжение сна, чувствую, что я обведена кругом. Понимаю — это круг жизни. И чувство сопричастности к великому. Будто я в ряду с творцами прекрасного. Я, не сделавшая в жизни ничего великого, за что-то стою рядом, и мой мир совпадает и касается душ тех людей, и нет между нами преград.

Вот это соприкосновение, совпадение и снилось. И обведенный круг.

Я записала ее сон. Наша духовная с ней близость была тогда в поре цветенья.

Не скрою, почти всегда перед съемками она

звонила мне, прося наговорить ту или иную сцену, повторяла. Пробовала, находила новые грани. А затем, уже в павильоне, продолжала работать с режиссером Марком Семеновичем Донским, пока не добивалась единственного, вошедшего потом в фильм. Помню один проход, один маленький кусочек ленты, где Вера Петровна должна была идти по деревенской улице, как было написано в сценарии, «своей летящей походкой».

Написать такое — нетрудно, а вот как сыграть? Но для Марецкой не было ничего невозможного, я в этом глубоко убеждена: она могла сделать все — и на сцене, и на экране.

Снимался средний план. Чтобы не попасть в кадр, Донской полз по снегу на четвереньках, шепча, как заклинание:

— Летящей! Летящей походкой.

И Марецкая, словно скрипка, повинующаяся палочке дирижера, не шла — летела! И ни у кого из присутствующих ползанье на животе Марка Семеновича не вызывало улыбки. Каждый готов был сделать то же самое.

Ей близок был характер героини. Она, Вера Петровна, так же, как и Варенька Мартынова, могла уехать из столицы в глухое село и учить детей грамоте, добру и научить их мечтать...

Так же могла она — Вера Марецкая — кинуться в защиту бабы, избиваемой пьяным свирепым мужиком, или прийти в гнездо ненавидящих ее кулаков, зная заранее, что они собираются ее убить, а школу сжечь...

Сколько раз она повторяла перед объективом киноаппарата слова:

— Меня убить нельзя!.. Тогда вам надо будет убить всех детей, которых я учила...

И каждый раз эту реплику она говорила с таким бесстрашием и убежденностью, что сидящие на декорации осветители замирали.

Помню, вся группа повторяла тогда ее реплики и монологи. Вся группа была влюблена в нее. А ее талант не терять в повторении накала чувств — был поразителен.

Теперь изобретен метод одновременной съемки общих планов со средними и крупными, а тогда все совершалось по отдельности. Помню, когда шли съемки крупных планов, стояли очень жаркие летние дни. Даже в тени нечем было дышать. В павильоне же было как в только что истопленной бане на полке́. Актерам приходилось часами простаивать перед аппаратом... Помню, как партнер Веры Петровны Даниил Сагал, не выдержав, грохнулся в обморок. А Вера Петровна, стоя в чулках по восемь часов, выдерживала, только жаловалась:

— Чулки, понимаешь, не выдержали, износились дотла. Данька в обмороке, а у меня положение безвыходное.

Она могла изменить возраст, не прибегая к гриму, одним выражением лица, взглядом, жестом, манерой нести свое тело!

Ей было куда больше сорока, а она сыграла юную гимназистку. Это при свойстве кинообъектива разоблачать возраст артиста. Вере Петровне удалось обмануть объектив. Правда, большой художник — оператор Сергей Урусевский был тоже влюблен в Вареньку — Веру Петровну, и это безусловно сыграло роль в преображении героини.

Последние кадры фильма, когда на смену юного прелестного лица приходило молодое, потом зрелое, затем старое, освещенное мудрой улыбкой, и звучали слова: «Это прекрасно, дети мои!» — воспринимались зрителями во всем мире как гимн жизни.

Кинофильм в свое время имел огромный успех у зрителей всех профессий и возрастов. Он обошел экраны не только нашей страны, но и большинства стран мира. Восторженно отзывались о таланте Веры Петровны писатели, рабочие, служащие, колхозники, государственные деятели. Ее приветствовали руководитель Компартии Франции Морис Торез и глава итальянских коммунистов Пальмиро Тольятти. Свое восхищение фильмом и игрой артистки мне лично передавали Джавахарлал Неру и вице-президент Индии Радха Кришнан. У меня хранится великое множество рецензий, высоко оценивающих это произведение киноискусства, его режиссуру и, главное, — игру Марецкой.

Но все это, как говорится, официальная сторона дела. Что же касается неофициальной, то это бесконечный поток писем зрителей в


В. П. Марецкая с дочерью Машей

адрес артистки со всех концов страны в течение многих лет. Причем народ отождествлял Марецкую с героиней Варварой Васильевной Мартыновой. Одни просили мудрого совета, попав в затруднительную жизненную ситуацию. Другие спрашивали, какую именно им выбрать профессию, третьи — что делать с детьми? Как их исправить? Как вернуть на правильный путь мужа и жену? И так далее и тому подобное. Писали из колхозов, из геологических партий, с заводов и фабрик, со строек и дрейфующих станций. Писали с предприятий, из больниц, приисков, зимовок.

Даже из тюрем писали, давая клятву исправиться. А то просто каялись в совершенных преступлениях, не ожидая ответа, просто «для души».

Примечательно, что спустя тридцать лет после выхода фильма «Сельская учительница», когда Марецкая получила высшую награду — звание Героя Социалистического Труда, в адрес ее снова хлынул поток писем с благодарностью за созданный образ сельской учительницы.

Опять писали музыканты, инженеры, врачи, учителя, колхозники, строители, солдаты-пограничники, золотоискатели. И снова объяснялись в любви, как Человеку с большой буквы. Как женщине, такой нежной и верной... Опять писали из тюрьмы. Вот одно из писем:

«Дорогая Варвара Васильевна! Я молодой, по глупости совершил преступление, но я работаю честно и стараюсь оправдать доверие. Мне осталось отсидеть полтора года. Похлопочите, пожалуйста, за меня, Варвара Васильевна. Очень мне хочется на волю, где меня ждет мать и невеста. Я оправдаю ваше доверие»...

Да! Она действительно была «народной» в самом широком понимании этого слова.

Наделена была неиссякаемым чувством юмора, а подчас и озорством.

Как-то пристал к ней с вопросом один писатель, не слишком ей приятный:

— Посредством чего вы создали образ — от пятнадцати до шестидесяти лет?

Вера Петровна, не моргнув, серьезно ответила:

— Посредством трех пуговиц.

— Не понимаю, — растерялся писатель.

— Чего ж тут не понимать? Молодость играла, застегнув лифчик на три пуговицы. Постарше стала — отстегнула одну. А в шестьдесят вообще освободила последнюю пуговицу...

Снявшись у Донского в фильме «Мать» по Горькому, она рассказала мне, как, спустя уже много лет после выхода фильма, вошла в магазин перед самым закрытием, где пожилая уборщица мыла пол. Взглянув на Веру Петровну, она выпрямилась, прищурилась, вглядываясь в ее лицо, будто припоминая, где она ее видела, и вдруг, бросив тряпку, всплеснула руками:

— Ужли сама Ниловна припожаловала?!

— Она самая, — сказала Вера Петровна.

— Ну и здорово ты их чехвостила... Листовки-то раскидывала. Ну и герой ты была! Ну и герой!!

Рассказав какой-нибудь случай, Вера Петровна всегда просила меня записывать.

— Муник, — говорила она, — про бабу с коровой и про парторга запиши непременно.

Привожу эту запись.

«Мать» Донской снимал в колхозе недалеко от города Горького. На съемку всегда приходило много любопытствующих людей. Один раз пришла к Вере Петровне перед съемкой женщина и стала расспрашивать:

— Нынче убивать-те кого-нибудь будете?

— Нет, не будем.

— А заарестовывать?

— Нет.

— Ну, может, хоронить-те?

— Сегодня не будем.

— И вешать не будете?

— Не будем...

— Тогда зачем же я корову не доену прогнала? — сказала женщина в сердцах и быстро ушла.

А вот про парторга:

В колхозе, где шли съемки, парторг вызвался ставить на церковь крест. Дело сложное, трудное и опасное. Поставил за пятьсот рублей. А вечером кто-то в него стрелял. Пришли его спрашивать, а он спокойный, как телок:

— Ну да, стреляли.

— Чего ж не заявил?

— А зачем заявлять-те? Ну, стрельнули и ушли. Не убили же...

Потом на вопрос Веры Петровны, можно ли спать с открытым окном, сказал:

— Народ у нас смирный, ничего. Не обижают-те. Правда, в четверг сто человек из тюрьмы убежало. Но они в овсах хоронятся-те. А так не слыхать ничего. Одного, верно, прирезали, но это не у нас, в Кретовке. А у нас ничего не слыхать-те!

●

Она считала меня слишком суровым критиком и боялась показать необкатанный спектакль.

— Скажешь мне правду-матку, а у меня все оборвется, и почувствую себя ничтожеством.

Однако требовала правды.

Однажды она выступила по телевидению и очень хотела услышать мое мнение. Я спросила:

— Почему, когда ты играешь любую роль,— ты живешь на сцене или в фильме, с такой естественностью и простотой держишься. А здесь играла голосом, мимикой, и руки все время взлетали перед лицом... Зачем так много рук?

Она ответила:

— Когда я играю роль, я полностью вхожу в образ. Он поглощает и одновременно защищает меня. А тут я беззащитна. Я — Марецкая, такая, как есть... И не могла спокойно говорить об искусстве, волновалась, что меня не поймут, помогала себе жестами, выраженьем лица. Я не замечала, что руки взлетают. Думаешь, легко не играть, а быть такой, как ты есть?!

В другой раз я сказала:

— Сегодня со сцены у тебя были красивые стройные ноги.

А она мне:

— Я в это поверила.

Оказывается, ей было достаточно поверить, чтобы это передалось кому-то. Может, и в меня, как в «единственную» подругу, она тоже поверила, и я ею стала?

С нежнейшими надписями дарила она мне свои фотографии. Приведу только две: «Много во мне из-за тебя и от тебя. Спасибо тебе за «Вареньку». Твоя Верочка». И еще: «Спасибо тебе за душу твою и за то, что ты живешь. Твоя Верочка».

Ей нравились мои рассказы, и она замечательно прочла по радио цикл «Такие далекие времена».

— Вот видишь, — говорила она, — как ты можешь писать, а про меня не хочешь.

— Я уже написала про тебя. — говорила я.

Но она твердила: — Мне нужна комедия. Я не могу забыть твои «Родники»...

— Их тогда не поставили, — говорю я.

— А сейчас, если напишешь, — поставят.

Я написала, но ее уже нет в живых.

Помню, пришла ко мне и увидела на стене свою фотографию, увезенную мною во время войны в эвакуацию. Счастливое, прекрасное лицо рядом с головой лошади.

— Ах, Муник, — сказала она, — вот и война давно прошла, сменились времена, а я у тебя все на прежнем месте.

— На прежнем, — подтвердила я.

●

Очень близка ее натуре была тема патриотизма и становления личности. Начиная с «Поколения победителей» (автор и режиссер фильма Вера Павловна Строева), где Марецкая блестяще сыграла роль забитой работой девчонки, становящейся профессиональной революционеркой, тема эта постоянно присутствует в творчестве актрисы. В «Члене правительства» Хейфица и Зархи, где героиня Марецкой из полуграмотной деревенской бабы становится членом правительства, Вера Петровна тоже была неповторима... Во время войны снялась в фильме Эрмлера «Она защищает Родину» — он прозвучал тогда как набат.

Будучи показанным в Соединенных Штатах Америки, фильм всколыхнул антифашистские чувства американцев, и в армию вступило множество американских женщин в качестве сестер, врачей, радисток и даже рядовых солдат.

«Сельская учительница» со своей верой в доброту и мечтой о светлом будущем несла в себе тот же заряд активной гражданственности.

Помню наш разговор с Верой Петровной во время пребывания в Индии на кинофестивале.

Нас, женщин, неправильно ориентировали в смысле одежды, и все мы появлялись на приемах либо в серых одинаковых костюмах, либо в черных бархатных платьях. Это в тропическую-то жару, где в белоснежных одеждах блистали увешанные драгоценностями кинозвезды. Мы выглядели нелепо и очень огорчались. Одна Вера Петровна относилась к этому спокойно.

— Зато страна-то какая нас послала, — утешала она. — Богатейшая, огромнейшая. Да наплевать на тряпки! В другой раз поедем — по-другому оденемся!

Приемы во дворцах, завтраки у губернаторов и государственных деятелей частенько проводились в ранние часы, и мы уставали, не высыпались. Вера Петровна будила меня словами:

— Вставай, Муник, Родина зовет!

Пафос слов смягчался неуловимым оттенком смешной интонации. А смешить она умела, как никто.

Далекий сорок пятый год... Встреча сорок шестого в Доме кино. Вера Петровна лихо отплясывает с Сергеем Михайловичем Эйзенштейном, перемежая пляс эксцентрическими пантомимами. Это смешит всех до слез, и все, не жалея рук, аплодируют. Сергей Михайлович, подчистую забыв о своем больном сердце, носится, как нимфа, и расплачивается... сердечным приступом, который, к счастью, кончается благополучно. После этого он работает два с лишним года...

А спустя десять лет после его кончины Вера Петровна оказывается в Швеции в составе советской делегации.

К ней в номер приходит бойкий журналист, прося разрешения ее сфотографировать. Затем неожиданно задает вопрос, как она, Марецкая, убила в свое время Эйзенштейна?

Ошарашенная таким вопросом, Вера Петровна объясняет, что она не убивала Сергея Михайловича, а, наоборот, преклонялась перед его гениальностью. Тогда журналист напоминает ей о новогодней встрече в Доме кино, говорит, что этими пантомимами и танцами она

и довела тогда Эйзенштейна до смерти.

Разумеется, Вера Петровна объяснила, что танец был в сорок пятом, а скончался Эйзенштейн в сорок восьмом, смерть его не имела ровно никакого отношения к новогодней встрече, и предложила журналисту прекратить шантаж.

А на другое утро, раскрыв газету, с ужасом увидела фотографию своего улыбающегося лица, под которым черным по белому было написано: «Советская артистка — убийца великого Эйзенштейна».

— Ненавижу их, Муник! Не-на-ви-жу!!! — говорила мне каждый раз Вера Петровна, как только речь касалась какой-либо фальшивой сенсационной истории о нашей стране, раздутой буржуазной печатью или радио.

Она всегда ощущала себя частицей своего народа. Недаром так любила рассказ Чехова «Студент». Это коротенький, на четыре странички, рассказ о том, как холодной весенней ночью, греясь у костра, студент семинарии рассказал двум неграмотным женщинам историю отречения апостола Петра от Христа, когда последнего взяли под стражу. И сделал это три раза.

— Слушай, Муник, внимательно, что он написал: «Студент вздохнул и задумался. Продолжая улыбаться, Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выраженье у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль...

Теперь студент думал о Василисе: если она заплакала, то, значит, все, происходящее в ту страшную ночь с Петром, имеет к ней какое-то отношение... Студент опять подумал, что если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, думал он, связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекающих одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой... подумал о том, что правда и красота... продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле».

— Правда и Красота, — повторяла Вера, и я чувствовала, как ее сердце тоже дрогнуло, когда она читала эти строки.

Особенно открыта прекрасному была ее душа в последние семь лет болезни, когда ей приходилось оставаться подолгу наедине со своими мыслями.

— Какое счастье! — звонила она мне по телефону из больницы. — Я осталась наедине с Пушкиным. Я работаю, работаю над ним. Записываю «Элегию» и «Талисман», «Дар напрасный». Вчера приступила к «Сказке о царе Салтане»... Чудо какое-то...

Работала она также над отрывками из «Войны и мира» Толстого, в частности, над сценой побега Наташи с Курагиным.

— Пока не получается. Сыро! Сыро! Не нахожу нужную интонацию. Но все тут поразительно! Только подумай, как этот гений раскрывает характер Курагина, когда тот в самые напряженные минуты побега, увидев, что Наташа бросила цыганке дорогой соболий салоп, мгновенно возвращается и заменяет его грошовой одежкой!

Записывала она на магнитофон стихи Марины Цветаевой, причем выбирала самые драгоценные.

Однажды поразила меня стихотворением «Психея».

— Не самозванка — я пришла домой,
И не служанка — мне не надо хлеба.
Я — страсть твоя, воскресный отдых твой,
Твой день седьмой! Твое седьмое небо...

Голос и особенно чувства, которые она вложила в эти строфы, оставили во мне неизгла-



В перерыве между съемками фильма «Сельская учительница» у макета сибирского села. Справа налево: В. П. Марецкая, оператор С. П. Урусевский и М. Н. Смирнова

димое впечатление. Я до сих пор не могу отделаться от их магии, и мысленно во сне и наяву слышу этот голос:

— Там, на земле, мне подавали грош
И жерновов не вешали на шею.
— Возлюбленный! Ужель не узнаешь?
Я ласточка твоя — Психея.

— На тебе, ласковый, мои лохмотья,
Бывшие некогда нежною плотью,
Все истрепала, изорвала,
Осталось только что два крыла.

Одень меня в свое великолепье,
Помилуй и спаси.
А бедные, истлевшие отрепья
Ты в ризницу снеси.

Я отплатила ей прекрасным письмом Ларисы Рейснер, присланным из Кабула Анне Андреевне Ахматовой в 1921 году, по поводу смерти Блока. Вера Петровна хотела непременно записать его на пленку. Не знаю, удалось ли ей это, она была уже очень слаба. Впрочем, она, как никто, умела «воскресать из мертвых». Ее воскрешениям поражались профессора, делавшие ей операции и реанимировавшие ее. Придя в театр, не верили глазам, что это она играет «Странную миссис Севидж», что это она после таких операций читает по радио об Элеоноре Дузе и Саре Бернар. Что она рассказывает веселые анекдоты, о ком-то хлопочет, кому-то достает лекарства, мчится на телестудию...

А в очередной раз попав в больницу, рвется на волю, чтобы работать.

Побыв неделю дома, срывается.

Ее отправляют в специальный санаторий. Получаю оттуда письмо:

«Я сейчас увлекаюсь Блоком. Кое-что записала, не уверена, что в его интонации. Но когда пытаюсь его понять, а не сюжет, то выходит, а больше нет. Ужасно жалею, что жизнь подходит к концу и не успела произнести са-

мые прекрасные стихи. Я сейчас сижу в лоджии своей каморки. Скоро пойдет дождь. Только бы тебе одной хотелось почитать».

И еще письмо: «Сейчас пойду еще раз посмотреть «Калину красную». Да, тут за мной охотятся из Ленинграда с хорошей ролью, но, конечно, сниматься уже не буду. Даже сценарий не дочитала. Муник мой золотой, нежно тебя целую. Пиши сразу сюда. Твоя Вера».

Как-то вспомнила я ей по телефону стихи Кузмина «Ау, Сергунька! Серый скит осиротел»... После этого ее письма ко мне начинались этой фразой. Очень понравилось ей стихотворенье.

— Прошу тебя, достань мне его целиком, — писала она, — будет еще и на нашей улице поэтический праздник!

Из санатория возвращается домой на недельку и за эту недельку читает по радио длинный и очень эмоциональный кусок из «Матери» Горького. Читает великолепно.

Рассказывает по телевидению забавный случай, происшедший на пробе фильма «Член правительства». Доозвучивает куски «Поколения победителей».

А врачи уже разыскивают ее.

Она прячется. Говорит в телефонную трубку изменившимся голосом:

— Вери Петровной нету! Хто ее спрашиваеть? Ды не знаю!..

И все-таки машина приходит и увозит ее на облучение, на химиотерапию, на переливание крови.

Но и с иглой в вене она умудряется звонить.

— Лежу тут, понимаешь, опять под предлогом реанимации. Нет ли чего веселенького, только покороче...

Рассказываю.

А она мне:

— У меня радость: сороки. Такие красивые птицы на белом снегу. Они меня хорошо помнят. Запасаю им заранее еду и, когда меня вывозят в кресле подальше... и оставляют, я их сзываю — трррь! И они слетаются со всех сторон. Красавицы!! Из рук моих клюют — не боятся. Ты представляешь этот пир?! Глядеть на них можно до бесконечности.

И еще звонок:

— Муник, я уже поднялась, брожу по каморке. Здесь ЮА. Меня тревожит его состояние. А Славик уже завтра выписывается. Слава богу, обошлось без операции.

И еще:

— У нас карантин. Но Машенька прорывается каждый день. Нашла лазейку в заборе.

Что будет с Машенькой? — тревожит ее неотступно. — Что с ЮА? Со Славиком? С Женей? Все они под ударами судьбы, а она ничем не может им помочь — лежит распятая с постоянно воткнутой иглой в вену. Один раз задела во сне иглу и чуть не изошла кровью.

— Понимаешь, Муник, от боли теряю сознание...

И опять поднялась. Стала передвигаться сначала по палате, потом в коридоре.

«ЮА появился в больнице».

«Бываю у ЮА по два раза в день, — сообщает она мне. — Только очень далеко ходить — целых два коридора и переход. Вчера он упрекнул меня, что я не полила в его палате цветочки. Никогда ни в чем не упрекал, а тут упрекнул. А ведь у меня так мало сил. И его так жалко, что сказать не могу. Ведь ты знаешь, как он мне дорог!»

Да, я это знала. И его смерть для нее была страшным и неожиданным ударом.

Приведу полностью ее письмо, написанное по этому поводу 11 мая 1977 года:

«Мой дорогой Муник!

Спасибо тебе за поддержку. За твои милые письма. Ты всегда хорошо пишешь. Я завтра, вернее, послезавтра уезжаю и опять простудилась перед отъездом, но все равно еду.

Я ничего не могу писать и боюсь, что ничего не смогу делать — ужасная тоска! ЮА все время со мной. Мы ведь ежедневно, раза два-три в день говорили по телефону, и в больнице он умер почти на моих руках.

Муник, Муник, вот уж он действительно был Ангел, и он отлетел. Я не вижу ничего впереди. Конечно, такого, как он, не было... Он все время со мной, и я корю себя, что не знала и не догадывалась, что все знали, что он уже не выживет. Он мне ничего не говорил, как всегда не хотел огорчать, а кому-то в

больнице говорил: «Мне кажется, что я отсюда уже не выйду...» Если бы я знала, что он уходит, может быть, я устроила бы ему последний «спектакль», была бы еще чаще, еще ближе, еще веселей. Не знаю, выдержала ли бы я? Муник, он не хотел, чтобы его видели мертвым, он написал такое завещание, но и мертвый он был прекрасен, как бог. Все в нем было гармонично и удивительно, и лицо уже спокойное, без морщинки боли, разгладилось и стало спокойным. Два часа я держала руку на его лбу, и он постепенно холодел, и мне даже казалось, что еще что-то в нем чуть дрожит, какой-то отголосок жизни.

Не надо бы мне тебе этого писать, это жестоко, прости. Увидимся, е.б.ж. (если будем живы) и поговорим, будь только поздоровей — поживи, а то мне уже не будет адреса — телефона твоего — так что еще поживи, пожалуйста. Мои: Машенька, Славик и м. б. Женька меня помнят. Береги твоих близких — Туську и Кирилла — такие люди не часто попадаются. Я так рада, что ты пишешь комедию. Это хорошо. Много горя кругом и еще наверное предстоит. Нежно тебя целую и благодарю за все. Твоя Вера».

Она прожила после его смерти чуть больше года, из которых почти год провела в больнице, прикованная к постели. И все же ее продолжало интересовать все, что творится в мире, в искусстве и литературе. Если только боли были терпимыми, она, не поднимая головы от подушки, смотрела телевизор. Почти каждый день звонила мне.

— Муник, ты жива? Тогда слушай:

Ты волна моя, волна! —

начинала читать Пушкина, —

Ты гульлива и вольна;
Плещешь ты, куда захочешь,
Ты морские камни точишь,
Топишь берег ты земли,
Подымаешь корабли —
Не губи ты нашу душу:
Выплесни ты нас на сушу!..

— Нет! Устала. Продолжай сама, — просила она. И я продолжала.

А потом:

— Расскажи что-либо смешное... Ну, устала и до завтра...

Голос совсем слабый.

Весь этот год с ней неотступно была Машенька. Я же в этот год была тоже больной, и не было сил к ней поехать.

Но однажды в день ее рождения Маша привезла меня к ней. Все мы знали, что это последнее наше свидание, и говорили о постороннем. Веселили ее по мере сил. Был и сын Женя, но он вскоре ушел. Палата была очень маленькой, и Вере было трудно от количества народа.

Лицо ее мало изменилось, только в огромных глазах была такая мýка, что я боялась в них глядеть. Поцеловались мы последним целованием и ушли.

На поминках, где присутствовали только самые близкие, врач, лечивший ее в течение семи лет, сказал:

— Умерла не только великая актриса, но человек великой скромности и великодушия! За семь лет невыразимых страданий и борьбы со смертельным недугом никто из нас, начиная с прославленных профессоров и кончая простой санитаркой, не услышал от нее ни одного упрека, недоброго слова, оскорбительного требования, жалобы и недовольства лечением. Только слова благодарности. Вымученная, но улыбка. Редкое мужество, с каким переносила боль. Наконец, сердечное участие в наших делах. А как только ей чуть становилось лучше, веселила нас своими остротами.

17 августа 1978 года Веры Петровны не стало.

Ушла моя радость. Мой верный друг и товарищ, даривший меня неизменным участием в самые тяжелые дни моей жизни...

Но до сих пор, когда на столе зазвонит телефон, у меня сжимается сердце, и я ловлю себя на мысли — вдруг услышу в трубке родной голос:

— Муник, это я!

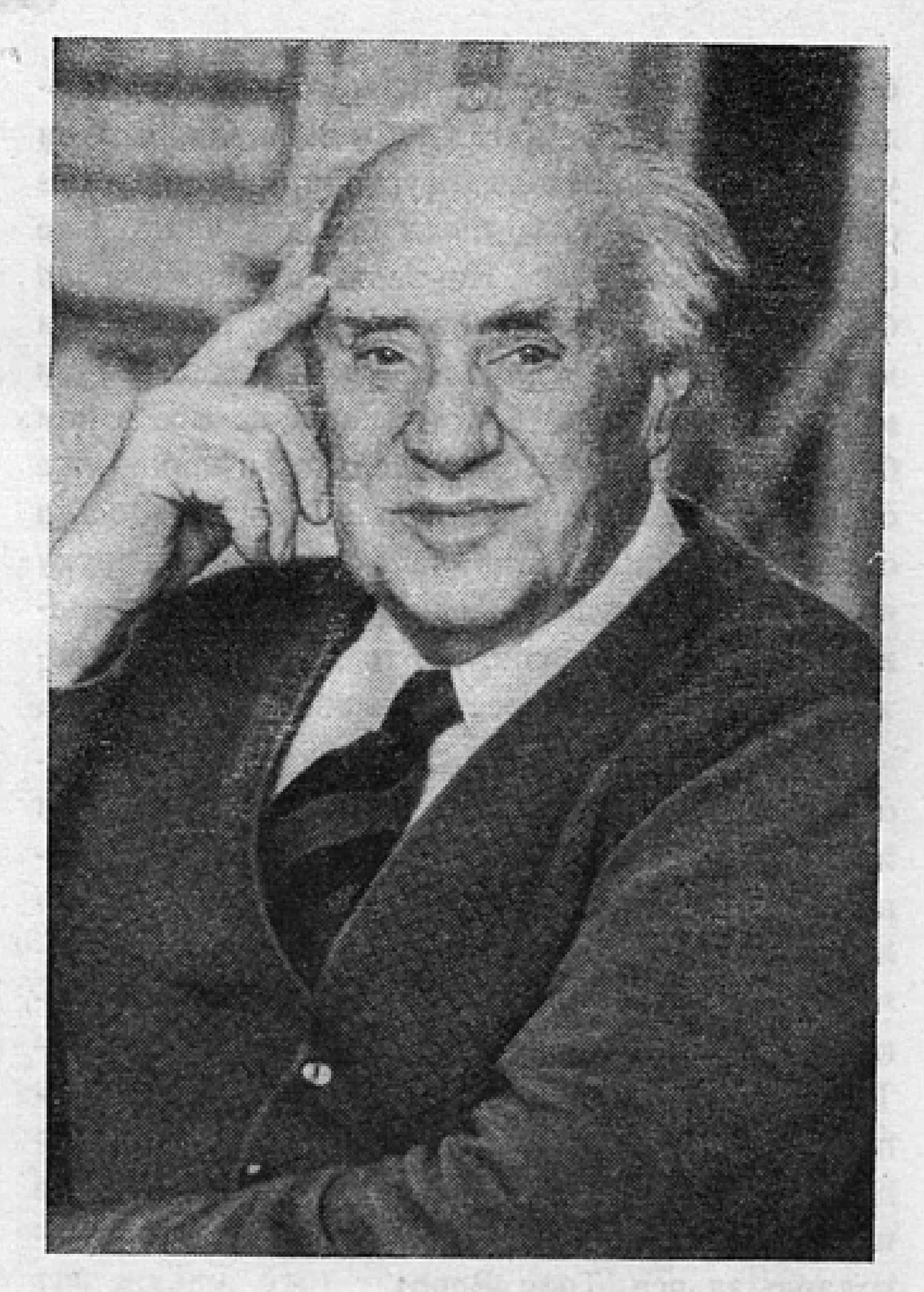
И в ответ я крикну:

— Здравствуй, Кин ты мой прекрасный!

И горько заплачу, потому что этого уже никогда не произойдет.

Русский талант

К 80-летию М. И. Жарова



Мои первые впечатления о творчестве Михаила Ивановича Жарова и знакомство с ним как актером связаны с кинематографом. Путь Жарова в искусстве кино начался рано. Можно вполне сказать, что Михаил Иванович стоял у истоков русской кинематографии. Михаил Иванович еще был статистом в Московском оперном театре Зимина, когда ему предложили участвовать в съемках фильма по сюжету оперы «Псковитянка», в котором роль Ивана Грозного исполнял Федор Шаляпин.

Трудно, да и невозможно перечислить все роли, созданные М. И. Жаровым в кино.

Жаров, главным образом, комедийный актер. Но его разнообразный, «российский талант», по выражению Всеволода Вишневского, необычайно широк по диапазону. В его богатейшей творческой палитре находятся краски для создания ролей острогротесковых, сатирических, а также глубоко драматических.

Не могу не вспомнить фильмы: «Путевка в жизнь», «Петр I», «Иван Грозный», трилогия о Максиме, «Три товарища», «Богдан Хмельницкий», «Воздушный извозчик», «Деревенский детектив»... Какое поразительное разнообразие лиц, характеров, судеб, героев.

Возьмем, к примеру, Жарова в «Петре I». Перед нами предстала самобытнейшая фигура Александра Меньшикова, сподвижника Петра. А каким мы видели в трилогии о Максиме Жарова — Дымбу? Это брызжущий озорством и хитростью человек. Несмотря на низость характера героя, Жаров с каким-то удивительным, что называется, «отрицательным» обаянием преподносил кинозрителю все его выходки.

А как великолепен Жаров — Кудряш в фильме «Гроза»!

И вот совершенно другие, драматические, образы — дьяка Гаврилы в «Богдане Хмельницком», партизана Гаврилы Русова в «Секретаре райкома» и советского летчика в фильме «Воздушный извозчик», в которых артист раскрывал несгибаемую волю и героизм простых людей из народа.

Неразрывно связана актерская судьба Жарова с творчеством А. П. Чехова. Ярко гротесковый, острокомедийный образ помещика в фильме «Медведь» и учитель-демократ Коваленко в «Человеке в футляре», а в Малом театре — незабываемый трагический образ

Лебедева в «Иванове» Чехова... Эти контрасты и диапазон мастерства актера поистине поражают. Жаров создал в кино целую галерею образов, которые вошли в сокровищницу советской и мировой кинематографии.

Сорок лет назад Михаил Иванович Жаров пришел в Малый театр. За его плечами был уже опыт двадцатилетней работы в кино и театре. Жаров встретился здесь с плеядой корифеев старейшего русского театрального искусства. Он привык к «свободному полету» в творчестве, и ему вначале казалось, что в Малом театре его «урезывают», сковывают в работе. Но вскоре Михаил Иванович, как умный и глубоко талантливый актер, понял, что такое «Дом Островского». Он отнесся с вниманием к искусству старейшего русского театра, его традициям, к замечаниям и советам его мастеров. Он, как губка, впитывал все то новое, с чем встречался в Малом театре, постигал умом и сердцем его творческую атмосферу. Жаров органично влился в коллектив нашего театра, стал его гордостью, продолжателем традиций щепкинской школы актерского мастерства.

Я только назову некоторые замечательные роли, которые тепло и тонко сыграл М. И. Жаров в нашем театре. Это — командир Харитонов («За тех, кто в море»), академик Воронцов («Так и будет»), милиционер Ковалев («Самый последний день»). В русских классических пьесах он блистательно воплотил образы Дикого («Гроза»), Митрича («Власть тьмы»), Прохора Храпова («Васса Железнова»).

...Огромна популярность М. И. Жарова в народе. Идя с Михаилом Ивановичем по улице, невольно видишь радостные улыбки на лицах встречающих его людей всех возрастов, которые узнают Жарова, тепло его приветствуют. Что может быть почетнее для актера, чем признание его искусства народом! Это высшая награда для Героя Социалистического Труда, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий Михаила Ивановича Жарова, которому исполняется 80 лет, из них 60 лет он отдал благородному делу служения искусству кино и театра.

Елена Гоголева

Зоркая камера

К 70-летию В. В. Микоши

Время не властно над ним. За тридцать лет, что я его знаю, Владислав Владиславович не изменился. Такая же спортивная выправка, модно облегающий костюм, непокрытая голова в любое ненастье и доверчиво-детский взгляд светлых глаз.

Профессией оператора-документалиста в разные годы овладели люди, которые своим энтузиазмом и талантом придали ей романтический ореол, возвеличили ее, сделали почетной, завидной. К таким людям, без сомнения относится и Владислав Владиславович Микоша. Он не покоряется шквальным ветрам, твердо стоит обеими ногами на палубе жизни, попрежнему смотрит вперед. Да, его морская душа вот уже которое десятилетие зовет его в новые и новые путешествия.

Мне, потерявшему отца на войне, были всегда особенно дороги встречи с фронтовыми операторами, рассказы о людях, сражавшихся с кинокамерой в руках рядом с солдатом. О Владиславе Микоше во ВГИКе ходили легенды, рассказывали о храбром морском десантнике, который вместе с друзьями снял под пулями и бомбами поразительные кадры обороны Севастополя, боев под Новороссийском, конвой военных караванов по Северному морскому пути. Эти кадры вошли во многие документальные фильмы о Великой Отечественной войне.

Одна из статей военного времени, посвященная фронтовому оператору, так и называлась — «Владислав Микоша — первоклассный оператор и неустрашимый солдат».

Владислав Микоша — автор нескольких сот сюжетов, десятков фильмов. Через его камеру прошли сотни тысяч метров пленки. Пытаюсь мысленно выделить наиболее значительные, этапные съемки. На память приходят, наряду с челюскинской эпопеей, военными репортажа-



ми — правдивые, яркие зарисовки первых дней покорения целины.

Последние годы Владислав Микоша постоянно сотрудничает с талантливым режиссером-документалистом Анатолием Колошиным. Борьбе за мир, за создание атмосферы доверия между странами и людьми, за нового человека посвятили они свои работы. Их успехи были отмечены высоко. Ко многим боевым и трудовым наградам, среди которых немало и зарубежных регалий, прибавилась еще одна — медаль лауреата Государственной премии СССР — за фильм «Трудные дороги мира».

В этом году, в связи с созданием двадцатисерийного фильма «Великая Отечественная», советские документалисты испытывают особую гордость за свою работу. Только сейчас, возможно, они в полной мере осознали масштаб сделанного ими и их погибшими товарищами за четыре года войны. Об этом мне сказал и сам Владислав Владиславович после премьеры: «Я никогда не мог представить себе, что результат будет таков!»

Недавно на творческой конференции Центральной студии документальных фильмов докладчик отметил силу эмоционального воздействия последней работы А. Колошина и В. Микоши «Урок немецкого». Особенно подчеркивалось, что картину в сложных условиях зарубежной поездки снял в привычном для себя остророрепортажном стиле оператор, у которого твердая рука хроникера, зоркий глаз публициста и мудрая, поэтическая душа художника.

И весь зал наградил щедрыми, сердечными аплодисментами замечательного мастера, пожелав ему новых успехов и открытий на избранной им 50 лет назад трудной и плодоносящей ниве образной кинопублицистики. Счастливого вам пути и попутного ветра, дорогой Владислав Владиславович!

В. Трошкин

Слагаемые творчества



35 лет преподают во ВГИКе С. А. Герасимов и Т. Ф. Макарова, бессменно руководя объединенной режиссерско-актерской мастерской. Их громадный педагогический опыт — ценнейшее достояние советского профессионального кинообразования. Опираясь на замечательные достижения отечественной киношколы 20-х и 30-х годов, С. А. Герасимов и Т. Ф. Макарова разработали оригинальную систему идейно-творческого воспитания режиссера и актера, теоретически и практически ее обосновали, неустанно продолжают развивать и совершенствовать. Между тем их система воспитания режиссера и актера эпохи зрелого социализма еще не стала предметом специального изучения: наше киноведение, к сожалению, вообще почти не уделяет внимания кинопедагогике, не занимается исследованием ее теоретических и практических проблем. В этой связи особое значение приобретает выпущенная издательством «Искусство» книга С. А. Герасимова «Воспитание кинорежиссера»[1]. Она представляет собой обработанные стенограммы и записи лекций и практических занятий в мастерской в 1975—1976 учебном году; в книгу вошел также доклад С. А. Герасимова на пленуме Союза кинематографистов СССР в 1977 году. Недавно в Союзе кинематографистов состоялось обсуждение книги, участники которого высоко оценили педагогическую деятельность С. А. Герасимова и Т. Ф. Макаровой и высказали ряд принципиальных суждений об актуальных проблемах нашего профессионального кинообразования в связи с главными задачами и перспективами развития советского кино. Это побудило редакцию «ИК» предложить вниманию читателей «коллективную рецензию» на книгу С. А. Герасимова — выступления В. Ждана, А. Караганова, Евг. Габриловича, В. Баскакова, А. Головни на этом обсуждении.

---

[1] С. Герасимов. Воспитание кинорежиссера. М., «Искусство», 1978. Ссылки в тексте даются на это издание.

В. Ждан

Недавно во ВГИКе проходила двухдневная конференция на тему «Дипломные работы студентов — начало творческого пути». Разобраться в том, что является идейным и художественным фундаментом дебюта, — очень важная проблема не только практической педагогики, но также и всего нашего киноведения, теории кинопедагогики. Книга С. Герасимова «Воспитание кинорежиссера» содержит глубокий анализ педагогического процесса. Это плодотворная попытка, отталкиваясь от индивидуального опыта, выйти к широким обобщениям. Рассказывая о практике учебных занятий, автор поднимает вопросы теоретического характера, заставляет размышлять над ними, активизирует теоретическую мысль.

Книга в известной мере продолжает педагогические раздумья таких корифеев советской киношколы, как Л. Кулешов, С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, М. Ромм. Но это уже раздумья и педагогический опыт нового времени. Естественно, они окрашены художнической индивидуальностью автора, обусловлены его творческими принципами. Опыт герасимовской школы во многом вышел за пределы его вгиковской мастерской, заявил о себе на экране — как в первых шагах начинающих кинематографистов, так и в работах зрелых мастеров.

В Постановлении ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» содержится призыв, адресованный всем художественным школам, — направлять развитие талантов по творчески перспективному пути. То есть формировать марксистско-ленинское мировоззрение, вести обучение мастерству в органическом единстве с воспитанием высоких идейных и нравственных качеств, развивать общественную активность творческой молодежи, прививать ей культуру мысли, помогать определить верные эстетические критерии. Партия призывает воспитывать художников, которые хорошо понимают задачи времени и будут способны ответить на серьезные идейно-эстетические запросы зрителей.

Сегодня кинематограф, как никогда, связан со всеми сторонами общественной жизни, с политикой, философией, социологией. Искусство кино, как одно из могучих средств воспитания человека, является важнейшим слагаемым современной цивилизации и культуры. Личность будущего художника должна в основном определиться уже в школе. Не случайно в книге С. Герасимова лейтмотивом проходит мысль о необходимости развивать не только профессионально-творческое, но и социально-философское мышление начинающего художника: важно не только обучать, но и в о с п и т ы в а т ь, формировать его мировоззрение, активную жизненную позицию. Здесь особая ответственность школы, ее творческой и педагогической системы, где нетерпимы формализм, шаблон, серость. Решающее в педагогике — талантливое воспитание таланта. И в этом смысле опыт герасимовской школы необыкновенно ценен.

В предисловии С. Герасимов предупреждает: «У автора нет оснований считать настоящую работу учебником или учебным пособием. «Воспитание кинорежиссера» — это запись педагогического процесса, индивидуальный опыт».

Но что такое учебник или учебное пособие в искусстве?

История, опыт искусства показывают, что творческие пособия бывают разных жанров, как разнятся и формы обобщения педагогических исканий. Скажем, система Станиславского излагалась ее создателем далеко не по дидактическим правилам строгого учебного пособия. Вахтангов свое отношение к системе Станиславского, а с ним и свою программу, изложил в известных «Дневниках».

В основе творческих пособий по искусству лежит опыт, неповторимая индивидуальность художника, индивидуальность, которая так или иначе должна отразиться в учебнике. Вот почему так важно, что С. Герасимов занялся обобщением своего огромного опыта, ввел нас в свою творческую лабораторию режиссера-педагога.

Вгиковская мастерская С. Герасимова — активный творческий организм, школа, непрерывно пополняющая ряды наших кинематографистов. Потому, думается, книга должна

иметь продолжение. Хотелось бы больше узнать о работе с предыдущими курсами, о творческом становлении студентов, ставших профессионалами и уже раскрывших свое дарование. Взгляд мастера на их судьбу, на их поиски и просчеты, мне кажется, значительно расширит учебно-воспитательное значение будущей книги, приблизит ее к широкому читателю.

А. Караганов

Известно, что старым, традиционным искусствам посвящено множество книг, в которых ученые исследуют, осмысливают, обобщают творческий опыт, художники — исповедуются, вводят читателя в свою лабораторию, как бы приоткрывают внутреннюю логику своего творческого пути.

Библиотека кинематографа куда скромнее. Не с этим ли связано то ощущение некой «недостаточности» своего цеха, которое заставляет некоторых наших киноведов писать новую статью о кино так, словно она — первая в своем роде, словно ничего до сих пор не было: при этом цитируются специалисты по литературе, театру, живописи, накопленный же киноведением теоретический и критический опыт игнорируется, его будто и вовсе не существует.

Такое отношение к киноведению, конечно же, несправедливо. При том, однако, что белые пятна на нем существуют. Вспомним книги по театру: среди них десятки капитальных трудов мастеров сцены, ее историков и теоретиков.

У нас в кино фундаментальной специальной литературы пока что мало. В частности, почти совсем нет работ по проблеме обучения, воспитания художника.

В этом контексте выход книги С. Герасимова «Воспитание кинорежиссера» имеет особое значение. Книга известного, многоопытного мастера и педагога во многих отношениях интересна, важна, полезна.

Порой у нас пренебрежительно относятся к таким словам, как «технология», «ремесло». Я не сторонник подобного отношения. Когда технология и ремесло одухотворены творчеством, они необходимы искусству, без этого нельзя профессионально в нем работать. И тем более они необходимы, когда речь идет о педагогическом процессе. И мне представляется важным, что в книге С. Герасимова закономерно большое место занимают проблемы профессионального умения, «одухотворенной» технологии.

Путь к конечному результату у каждого художника свой. Один идет от импульсов, рожденных воображением, фантазией, порывом души. У другого зерно искусства прорастает из умения, возбуждающего воображение и вдохновение. У третьего интуиция и порыв синхронны расчету, поверяющему алгеброй гармонию.

В каждом случае успеха все эти слагаемые творчества соединяются на разных этапах творческого процесса, в разных соотношениях, но соединяются. С великолепным пониманием личности, творческих склонностей каждого будущего мастера рассказывает С. Герасимов об индивидуальных путях к «конечному результату». И мы видим в то же время, как мастер помогает ученикам идти к успеху, сохраняя и обогащая «личностное начало» искусства.

В книге, как уже говорилось, речь идет не только о «сверхзадаче», но и о «технологии» педагогики. Рост художника раскрывается как обогащение личности человека, формирование культуры фильма — как формирование культуры мысли и чувства. Книга пронизана пафосом воспитания нравственного отношения к искусству. Нравственные постулаты и цели не декларируются, они — «внутри» педагогического процесса. Прямота и открытость разговора с учениками, его насыщенность философскими и эстетическими идеями, утверждение высокой человечности советского киноискусства, его идейной целеустремленности — все это определяет социальный и нравственный пафос герасимовской педагогики, педагогики художнически проницательной, человечески обаятельной. Ее важная черта — сочетание уважения

к индивидуальности ученика с требовательностью и принципиальностью.

«Интересы искусства важнее интересов деятелей искусства», — писал Брехт. Этому учит Сергей Аполлинарьевич своих учеников; книга предметно показывает, как это делается.

Книга «Воспитание кинорежиссера» обогащает советскую кинематографическую педагогику, и мы не можем не быть благодарны за это ее автору.

С. Герасимов, нет в том сомнения, будет и дальше работать над книгой. Я бы попросил его подумать вот о чем: ВГИК выпустил несколько поколений режиссеров. У каждого поколения своя творческая психология. А с изменением психологии меняются трудности, проблемы и задачи воспитания. И очень хочется, чтобы Сергей Аполлинарьевич рассказал о том, как ему работалось с учениками и мастерами разных поколений — с учетом движения времени, особенностей каждого нового поколения. Это дало бы интереснейший материал для наблюдений и анализа, помогающий понять суть советской кинематографической школы, ее сегодняшние задачи, ее завтрашние перспективы.

Евг. Габрилович

Не повторяя то, что здесь было сказано, хочу обратить особое внимание на три обстоятельства.

Первое: книга Сергея Герасимова полемична потому, что иной она просто быть не могла. Она спорит с канонами и с шаблонами в преподавании искусства, в ней автор отвергает схоластический подход к обучению мастерству и ищет, утверждает подход творческий. Естественно, в книге есть моменты спорные, и это прекрасно. Главное, она богата опытом и мыслями, зовущими к соразмышлению, к спору, уточнению, она заставляет вырабатывать собственную позицию, возвращаться вновь и вновь к своему преподавательскому опыту, обдумывать его методику, на многое в нем велит взглянуть по-новому.

Наша с Сергеем Аполлинарьевичем жизнь во ВГИКе шла на параллельных курсах. Формально они не пересекались, но косвенное общение шло постоянно. Когда мне приходилось слышать рассуждения Герасимова, они всегда поражали меня своей сложностью, тонкостью и многообразием. При этом иногда он говорил о вещах самых обыкновенных — о магазине, улице, памятнике, реке. Но я чувствовал в нем то, что теперь подтвердила книга, — внутреннюю неуспокоенность, постоянную работу мысли, далекой от академического самоудовлетворения. Таким, по-моему, и должен быть педагог, особенно если он преподает в творческом вузе.

Можно ли вообще учить художника? Об этом думаешь постоянно. Приходит на сценарный факультет молодой человек, и скоро ты убеждаешься, что он действительно одарен: у него свой взгляд на мир, своя манера выражения, свое мироощущение. И вот ты начинаешь втолковывать ему необходимые истины про Толстого, Пушкина, Шекспира, про особенности драматургии, про специфику сценарного письма... Без этого, конечно же, нельзя, кто спорит? Но при этом нельзя забывать самую главную истину: студент должен научиться писать п о - с в о е м у, совершенно по-другому, чем до него и чем другие. Вот в чем секрет нашей педагогики: обучая грамоте и основам мастерства, не натаскивать студентов, а помочь им раскрыться, понять самих себя, помочь идти своим путем. Книга «Воспитание кинорежиссера» дорога и близка мне именно тем, что вся она есть поиск такой методики и один из ее превосходных вариантов. Герасимов не давит на студентов. Он ничего из них не «лепит», как иногда говорят. Он дает им возможность войти в кинематограф, узнать его законы изнутри, изучить имеющийся опыт и на его основе создавать свой собственный.

Только для этого Герасимову нужно то, что называется школой, то есть нормативы, правила, рекомендации. Но цель — не усвоение правил, а самостоятельное движение творческого сознания.

Подчеркиваю: это очень серьезный педагогический вопрос, и хорошо, что мы его сейчас

обсуждаем. Мы не должны забывать о том, что самое страшное в наше время — это рутина, формализм и школярство в преподавании. Когда я вижу, что студентам скучен Мольер или Сервантес, я понимаю с ужасом, что это мы тянем резину, когда говорим о них студентам. Как раскрыть им классику — в широком смысле — живой, нужной, современной, то есть непосредственным инструментарием, без которого своего почерка не выработаешь? Если мы этого не достигнем, не нужен студентам ни Шекспир, ни Сервантес. Они его «пройдут», сдадут и забудут.

У Сергея Аполлинарьевича, и это крайне важно, формальные моменты в преподавании начисто отсутствуют. Ему важно довести каждого до сути художественной проблемы, чтобы студенты открыли для себя то, над чем билась мысль художника.

Таким путем они сами научатся выбирать свои проблемы и будут биться над ними. Школа Герасимова — это прежде всего школа художественной проблемы, школа мысли, размышлений. Это второе, о чем я хотел бы сказать. Герасимов — создатель многих хороших картин, но для меня он прежде всего создатель большой режиссерской школы.

Третье. Для меня важное значение имеет усиленное внимание Герасимова к литературе. Это особенно актуально сегодня, когда среди производственников распространяется убеждение, что литература в кино не нужна — это просто описание действий. Недавно на одном собрании я слышал выступления, в которых звучало: «что вы там наворачиваете всякие подробности? Пишите просто, что происходит».

Я вижу в такой точке зрения огромную и реальную опасность. И здесь веское слово крупного режиссера прозвучало весьма кстати. Все мы воспитаны на большой литературе, и Герасимов продолжает эту традицию в своей педагогике.

И у меня тоже возникло желание, чтобы автор дополнил свою книгу. Развил принципы своей педагогической системы, подробнее рассказал о ее исходных моментах — о своеобразии преподавания в творческом вузе, о поисковом характере учебного процесса, о диалоге учителя и учеников, каким является наше общение со студентами. И еще одно. Я считаю, что у нас образовалась группа хороших, интересных кинематографических писателей. Не писателей вообще, а именно кинематографических.

Они создают литературу, которая одновременно живет и на экране, и в книге. Но мы почти не обращаем на нее внимания. Об этом Сергею Аполлинариевичу надо было бы сказать, он тоже кинописатель. Ведь часто, как мы знаем, кинописатель попадает к режиссеру, воспитанному в иных традициях, чем ученики Герасимова, и вот из хорошего сценария получается серая картина.

Я бы ввел во ВГИКе специальные дисциплины — «Работа сценариста с режиссером» и «Работа режиссера со сценаристом». Это сложнейший процесс чрезвычайно тонких органических соединений. Может быть, в нем — ядро нашей кинопедагогики, творческой и поисковой, недогматической и смелой, каковой является педагогика Сергея Герасимова.

Появилась очень нужная книга. Конечно, она не решила всех вопросов, такой претензии у ее автора и быть не могло. Зато множество проблем она по-новому осветила, по-новому поставила. И нам надо их обсуждать и спорить — друг с другом, с автором. Дискуссии принесут только пользу, я в этом убежден. Беда наша в том, что мы мало спорим. А вот Герасимов, постоянно думая о том, как надо преподавать мастерство в творческом вузе, не боится спорить, искать, одно отвергать, другое утверждать, третье предлагать. Так и должно быть. Последуем же его примеру.

А. Головня

Я буду говорить о книге «Воспитание кинорежиссера» не с сугубо киноведческой точки зрения, а как творческий работник — оператор и педагог, проживший долгую жизнь в кинематографе и накопивший некоторый жизненный и профессиональный опыт.

Мои встречи с кинематографистами, и в первую очередь со Всеволодом Пудовкиным, показали мне наглядно, что нет на свете более сложной — и психологически и физически — профессии, чем профессия кинорежиссера. Я наблюдал огорчения и творческие радости, находки и потери, я был свидетелем формирования режиссеров, их профессиональных и человеческих качеств, и должен сказать, что процесс этот чрезвычайно сложен. Я убедился в том, что самое главное, самое дорогое в режиссерском искусстве — это сам человек, его этика, философия, жизненная позиция, его отношение к действительности.

Какая же это трудная задача — воспитание кинорежиссера!

Сергея Аполлинариевича я знаю очень давно и с волнением открыл его книгу, уверенный в том, что она обогатит меня, заставит думать. У нас есть хорошие работы наших классиков и современников — Пудовкина, Ромма, Юткевича, каждый из них пишет по-своему, и это самое ценное! В книгу Герасимова я вошел, как в живую жизнь, как в знакомый, родной дом, где говорят о режиссуре не менторски, не в технологическом, прикладном плане, а с тех истинно творческих, глубоко гуманных позиций, которые одни только и обеспечивают успех в формировании будущих художников. Герасимову, видимо, близка мысль Белинского, которую я очень люблю, — мысль о том, что искусство есть действительность, воссозданная в художественных образах, то есть новый мир авторского сознания, отображающий реальность, и вот Герасимов формирует авторское сознание в тесной связи с живой действительностью.

При этом книга дает ощутить человечность мастера, ту человечность, которую мы так ценили в Пудовкине. Герасимов — педагог, который не поучает, а делится со студентами не просто опытом, а движениями души, мыслями, сомнениями, эмоциями и делает это просто, ясно, спокойно, без малейшей позы, естественно и убедительно. Его лекции — это школа жизни и школа мастерства, вот что особенно важно.

Конечно, Герасимов начинал не на пустом месте. Мы знаем школу Льва Кулешова, «натурщики» которого великолепно владели пластической выразительностью, но не решали еще проблем психологического анализа, знаем школу Пудовкина, который положил начало этому анализу в своей работе с киноактером. Герасимов продолжает традицию Пудовкина и других мастеров реалистического психологизма, на этом плодотворнейшем направлении он идет своим путем.

Не могу не сказать и о том, что на каждой странице этой книги я ощущаю непременное присутствие Тамары Федоровны Макаровой. Она хорошо знает, что такое профессия киноактера, что такое актерский образ, она овладела сложнейшим искусством воспитания актера кино, и ее вклад в нашу педагогику огромен и неотделим от вклада Сергея Аполлинарьевича Герасимова.

На собственном опыте я убедился в том, что оператор не может быть профессионалом, если он не понимает особенностей работы режиссера с актером. Я всегда должен точно знать, чего хочет режиссер от актера, чего добивается, на что способен актер в каждой сцене, в каждом кадре. Тогда я смогу верно и хорошо снять, смогу стать соавтором режиссера и актера, своими средствами решать общие наши задачи. Прийти к такому взаимопониманию далеко не просто, ему надо учить с самого начала. Во всяком случае необходимо ставить перед студентами эту задачу как одну из коренных проблем коллективного творчества в кино. И вот в книге Герасимова я с радостью обнаруживаю методику, ведущую к такому пониманию, воспитывающую коллективизм творческого мышления, если можно так сказать. Это одновременно и методика самовоспитания студента, который осознает, какое великое доверие ему оказано, какая великая честь ему выпала на долю — создавать фильмы для народа.

Это особенно важно сегодня, когда, к сожалению, выходит немало фильмов, сделанных холодными руками. Видишь, что эти так называемые режиссеры безразличны к тому, что они делают, лишены моральной ответственности за результаты своего труда.

Очень ценное качество педагогической системы Герасимова — я повторю то, что уже говорили другие товарищи — заключается в его внимании к сценарию, к первооснове фильма. Герасимов учит студентов не только профессионально читать сценарий, понимать его, разбираться в нем, анализировать композицию, характеры, ситуации, конфликты и так далее — он прививает любовь к сценарию, уважение к драматургу, доверие к соавтору. Я нашел в книге Герасимова то понимание драматургии, которому все мы должны учить молодых сценаристов, режиссеров, операторов, киноведов, художников. Опыт выдающегося нашего педагога выходит за пределы его мастерской.

Поэтому я могу сказать, что книга Герасимова — это в самом точном и высоком смысле слова Учебник для вгиковских студентов и педагогов, и не только для вгиковских. В нем развернута, дана в действии педагогическая система, которую ничем заменить нельзя. Надо ее изучать, творчески осваивать, развивать, обогащать.

В. Баскаков

Мне почему-то кажется, что каждый большой художник должен испытывать настоятельную потребность поделиться своим опытом. В этом своеобразное, органичное продолжение его творческой, гражданской миссии в искусстве. Собственно, так и создавалась, во всяком случае, так начиналась получившая мировое признание теория социалистического киноискусства — на основе личного творческого опыта. Художники, строившие наш кинематограф, внесли неоценимый вклад и в само искусство, и в искусствознание. Достаточно назвать имена основоположников советского киноискусства — Эйзенштейна, Пудовкина

Книга, которую мы сегодня обсуждаем, мне представляется вполне в русле этой славной традиции.

Название этой книги — «Воспитание кинорежиссера» — говорит не только о большом педагогическом потенциале, который в ней заложен и который трудно переоценить, но прежде всего — о потенциале идейно-творческом.

По существу, это труд о том, что составляет основу кинематографа, — о режиссуре. Я не могу сказать, что автор отбрасывает литературу, сценарий — о литературе говорит чуть ли не каждая страница книги. Тонко анализируются и другие «составляющие» искусства кино. Но прежде всего речь идет о режиссуре, которая в кинематографе играет решающую роль.

Действительно, учебник по режиссерской профессии написать почти невозможно, как невозможно написать учебник о том, как создавать романы и стихи. Я думаю, что Станиславский не случайно написал книгу «Работа актера над собой» — о том, как воспитать актера. О том, как учить режиссера, он не написал. В другой своей книге — «Моя жизнь в искусстве» — великий режиссер только делился своим опытом.

Полагаю, что Сергей Аполлинарьевич не случайно уделяет такое большое место личному творческому опыту, именно в этом педагогический потенциал его книги.

Автор затронул в своем труде некоторые самые сокровенные в творчестве режиссера проблемы, например, проблему психологии творчества, которая в киноискусстве по существу не разрабатывалась. И то, что Герасимов впервые поднял этот вопрос, конструктивно важно и, несомненно, даст науке о кино новые импульсы для дальнейшей теоретической разработки.

Органичное сочетание сложнейших проблем теории кино и педагогической науки, эстетического анализа и конкретных наблюдений за формированием молодого человека, взявшего на себя смелость посвятить свою жизнь искусству, и составляет, на мой взгляд, самое важное и ценное в книге.

Обратите внимание на названия глав. Я уверен, что Сергей Аполлинарьевич долго думал над каждым из этих названий, они не случайны, они носят принципиальный характер. Например: «Студенческие притязания» — это ведь целая проблема. Или — «Формирование ми-

ровоззрения», «Социальная позиция». Для Сергея Аполлинарьевича позиция, мировоззрение художника — это основа его творчества. И он, обращаясь к молодым режиссерам, в какой-то степени полемически заостряет этот вопрос. Он понимает, что такие понятия определяют само существо, саму жизнь искусства экрана. Рассматривая свой творческий опыт, лучшие фильмы своих современников и товарищей, автор указывает, какую важную роль играет глубокий и полный социальный анализ художественного творчества.

В одном из своих выступлений по телевидению Сергей Аполлинарьевич высказал очень важную мысль, которая вытекает из самой сущности нашего искусства: кино может строить человека, но может его и разрушать. Кинематограф служит обществу, человеку и человечеству, служит социальному прогрессу, но он, и это подчеркнуто, может прививать ложное сознание. И то, что в книге, посвященной кинематографу, затронуты проблемы этики, тоже представляется очень важным и существенным.

Последняя глава книги называется «Проблема режиссуры в современном киноискусстве». В этой главе выдвинут целый ряд новых, конструктивных идей, над которыми нам следует подумать. Здесь есть анализ творчества молодых художников, которые сейчас играют существенную роль в развитии нашего искусства.

Книга С. Герасимова, столь богатая по материалу — жизненному, литературному, педагогическому — рассматривает коренные проблемы искусства экрана, которому Сергей Аполлинарьевич посвятил жизнь. Она исключительно ценна и для кинопрактики, и для науки о кино. Своим творческим пафосом она утверждает высокую миссию советского киноискусства, говорит об ответственности художника экрана.

Премии Союза кинематографистов СССР

Секретариат Союза кинематографистов СССР присудил премии 1978 года за лучшие работы

в области киноведения:

первую премию (поровну) — **С. Герасимову** за книгу «Воспитание кинорежиссера» и **С. Юткевичу** за книгу «Модели политического кино»;

вторые премии — **А. Февральскому** за книгу «Пути к синтезу. Мейерхольд в кино» и **И. Левшиной** за книгу «Любите ли вы кино?» (все четыре книги выпущены издательством «Искусство»);

в области кинокритики:

первую премию — **Н. Игнатьевой** за статью «Право на фильм» («ИК», 1978, № 12);

вторую премию — **Б. Зингерману** за статью «Антифашистский фильм Федерико Феллини» (сб. «Искусство и общество», «Наука»);

третьи премии — **В. Барановскому** (Одесса) за циклы статей, опубликованных в журнале «Новости киноэкрана» (Киев) и в газете «Черноморская коммуна» (Одесса), и **Л. Рыбаку** за цикл брошюр «Прочитано экраном», «Русская классика на экране», «Советская литература на экране», (издательство БПСК).

Почетным дипломом награждена газета **«Ленинградский рабочий»** за активную пропаганду советского киноискусства.

Лариса Шепитько



Дорогая, милая Лариса, мы присутствуем при самой нелепой, самой страшной трагедии в истории мирового кино.

Мозг и душа человека не приспособлены воспринимать до конца подобные события.

Сегодня, как и многие из тех, кто знал и любил тебя, я продолжаю обращаться к тебе не в прошлом — в настоящем.

Два десятилетия нашего общения, милая, прекрасная Лариса, прошли, как школьная перемена...

Два десятилетия мы испытывали к тебе добрую или недобрую зависть — с того момента, когда порог института кино переступила самая красивая женщина, когда-либо обучавшаяся режиссуре. Ты работала всю жизнь с поражающей мужской стойкостью. Ты познала азиатский зной и леденящий российский мороз, ты познала отчаяние и славу, тебя знали во многих странах мира и любили, восхищенно и нежно, хотя, может быть, не всегда до конца сознавали значение и масштаб того, что ты делаешь. Ты была больше того, что мы все в тебе видели и понимали.

Твой век земной был кратким — как истинный творец ты ощущала в жизни главный голод — голод времени. Таким был твой последний день, твоя последняя ночь. Ты оборвала свой сон и вместе со своими товарищами поехала снимать — начать очередной поединок с природой, застать и зафиксировать ее в том уникальном и девственном состоянии, в котором она раскрывается перед теми, кто понимает ее величие, ее истинный лик.

Этот твой сон был преддверьем к вечному сну. Но я уверен, что в эти последние секунды бытия в тебе теплились контуры будущих кадров, в твоем подсознании жил мираж будущего фильма...

Милая, прекрасная Лариса! Природа долго трудилась для того, чтоб ты была такой! Она лепила тебя, как вызов самой себе — красивой, сильной, порывистой, недоступной, щедрой, ранимой, как ребенок, прощающей и незабывающей, большеглазой озорницей, истинным советским интеллигентом в силу врожденной способности жить всеми мыслями и надеждами народа, ощущать людскую боль и стремления глубже и дольше многих...

«Зной», «Крылья», «Восхождение» — это не только названия фильмов, это ключ к твоей биографии, ключ к твоему мироощущению — это возможный припев из ненаписан-

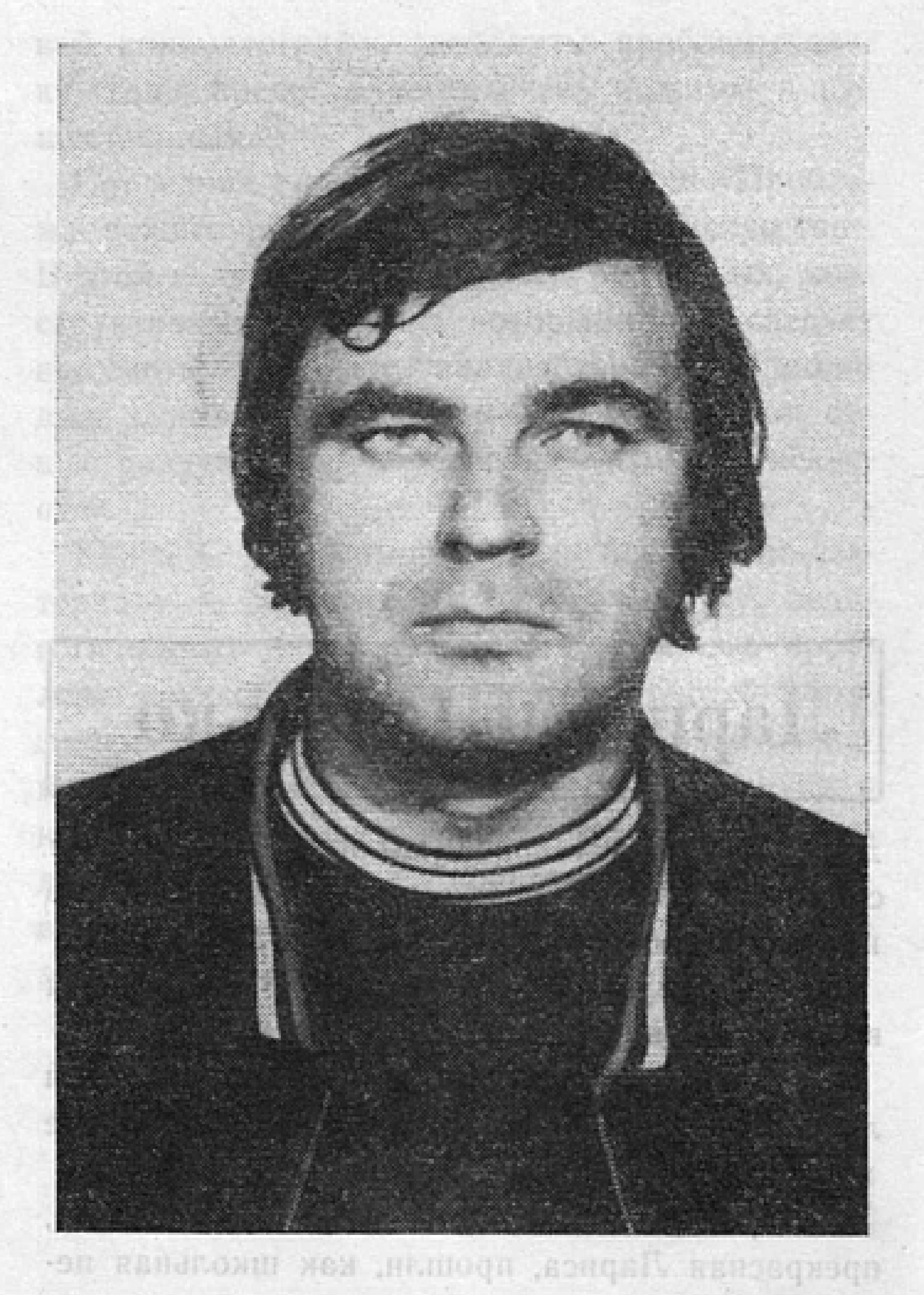
ной песни о Ларисе Шепитько: «Зной, Крылья, Восхождение»...

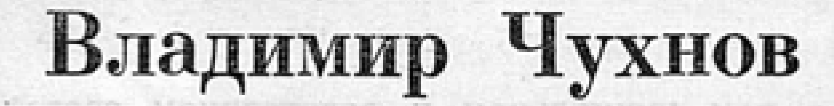
Слишком рано уходят Творцы, и остаются лучшие фильмы неснятыми, лучшие книги ненаписанными... Прощай, милая, бесконечно нежная Лариса, прощайте и вы, ее верные соратники — Владимир Чухнов, Юрий Фоменко!

Ваш ранний и трагический уход пусть делает людей добрее и мудрее, потому что своему делу вы посвятили себя, отказавшись от всех внешних благ этой короткой и прекрасной в своих творческих страданиях и радостях жизни. На тернистом пути мирового кино мы оставляем сегодня могилы трех наших товарищей. Мы платим непосильную дань смерти лучшими из нас.

Вечная честь вам и вечная память.

Эмиль Лотяну





Владимир Чухнов

Погиб наш товарищ, молодой, красивый, талантливый Владимир Чухнов. Странно, что нет его среди нас, странно и несправедливо. В расцвете сил погиб тридцатипятилетний человек, который мог — и должен был жить долго...

Он не так давно начал свое «восхождение», от картины к картине совершенствуя свое мастерство.

Я помню его с первого появления на «Мосфильме»: в 1964 году в павильон, где снимался «Дом Ростовых» из «Войны и мира», пришел совсем молодой человек, мало знавший о кинематографе, но страстно желавший снимать кино. Пять лет во ВГИКе — и Володя Чухнов опять на «Мосфильме». И снова он попал на картину, которую мне пришлось снимать. Он был до чрезвычайности скромным человеком и долго отказывался исполнить в картине «Море в огне», рассказывающей об обороне Севастополя, роль своего прославленного отца — знаменитого военачальника, на которого был очень похож.

За время своей самостоятельной работы Володя успел снять с десяток картин, каждая из которых была лучше предыдущей и привела, наконец, к «Восхождению», снятому так точно, серьезно и мужественно.

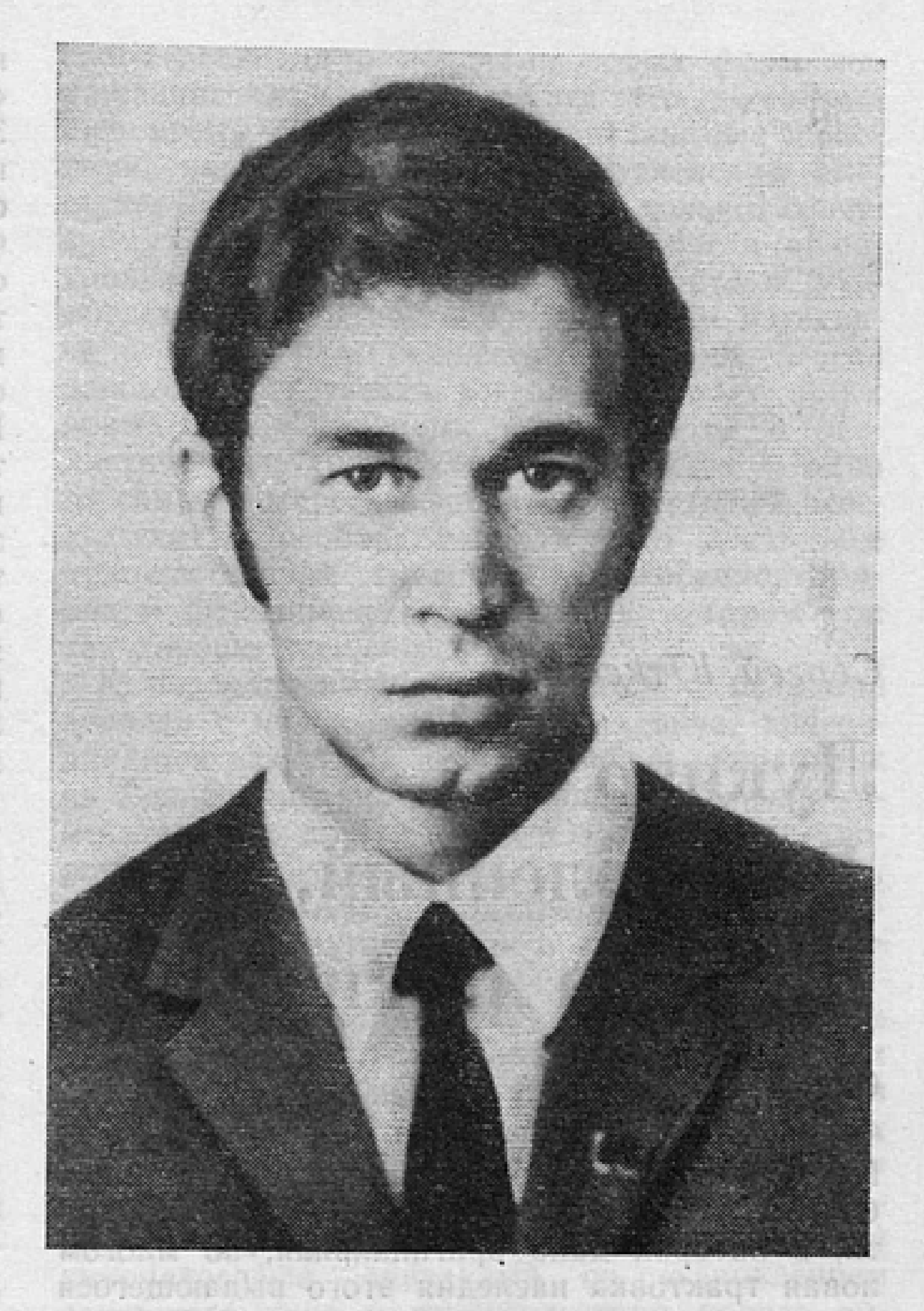
Эту замечательную картину мы, я убежден, еще не оценили по достоинству, мы не отдаем себе отчета в том, что «Восхождение» — новаторское произведение, которое многому может нас научить. Операторская работа в нем не просто блистательна — она, думается, даст толчок смелым поискам в области изобразительной стилистики, колористических решений, монтажных ритмов. Не случайно, конечно, что Владимир Чухнов как крупный, оригинальный оператор родился именно на этой картине:

материал Отечественной войны его всегда глубоко волновал. А совсем недавно, когда мы поздравляли его с премьерой, фильмом «Стакан воды», я порадовался, каким разносторонним художником стал Чухнов. С большим интересом, как и все, ждал я его новой работы, которую он начал вместе с Ларисой Шепитько...

Чухнов отдал кинематографу жизнь. Его коллеги, мосфильмовцы, всегда будут помнить этого высокого, крепкого, такого обаятельного и талантливого человека, который за короткое время сумел так много сделать в искусстве.

Анатолий Петрицкий

Юрий Фоменко



Творческая судьба Юрия Фоменко складывалась на редкость удачно. Он закончил Пермское художественное училище, работал учителем рисования на Чукотке, служил во флоте, где стал коммунистом. Затем поступил во ВГИК. Был секретарем партбюро художественного факультета. Окончив с отличием институт кинематографии, Юрий пришел на «Мосфильм». Он был ярко талантлив и сознавал свои возможности, но его всегда отличала скромность, требовательность к себе, подлинно творческая взыскательность,— и студия стала для него продолжением института. На каждом своем фильме Юрий учился — с радостным, завидным увлечением, старательно вникая во все тонкости своей многотрудной профессии. Глядя на него, я часто думал: вот человек, который знает, что такое работа до мозолей и что такое вдохновение. Он был из тех людей, о которых говорят, что они красивы в труде.

Юрий был молод, он, в сущности, только начинал свой самостоятельный путь в искусстве, но его отношение к жизни, к своему призванию отличалось серьезностью и ответственностью сложившегося мастера. Среди фильмов, сделанных им,— такие известные зрителю ленты, как «С любовью пополам», «Степь», «Отец Сергий». Его работы отличались зрелостью, глубиной, свидетельствовали о проявлении яркой индивидуальности.

Юрий Фоменко был разносторонне одаренным художником. Неожиданно для многих он горячо увлекся педагогикой, стал преподавать на своем родном факультете во ВГИКе и многообещающе проявил себя на этом поприще. Он много и плодотворно занимался живописью. Он весь был устремлен в будущее. Мы ждали от него многого и гордились им. Но и то, что он успел сделать, останется в нашем кино, в нашей благодарной памяти.

Юрий Ракша

Сергей Юткевич

Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре

От редакции

Печатая в декабрьской книжке «ИК» статью С. И. Юткевича о творчестве Лукино Висконти, в которой дана оригинальная, во многом новая трактовка наследия этого выдающегося мастера мирового кино, мы рады предварить ее поздравлением: в этом месяце Сергею Иосифовичу Юткевичу, члену редколлегии нашего журнала, исполняется 75 лет. Свой юбилей выдающийся кинорежиссер, теоретик, критик, публицист, педагог встречает в расцвете творческих сил. Вся его удивительно цельная жизнь отдана советскому искусству — кино и театру. Принадлежа к первому поколению революционной художественной интеллигенции, С. Юткевич с первых же своих самостоятельных шагов прочно связал себя с темой героической борьбы за раскрепощение человека, с важнейшими событиями современности, с великими идеями Октября. Его фильмы запечатлели главнейшие страницы истории нашей страны — достаточно назвать картины «Кружева», «Черный парус», «Златые горы», «Встречный» (совместно с Ф. Эрмлером), «Шахтеры», «Яков Свердлов», «Новые похождения Швейка», «Здравствуй, Москва!», «Баня», «Маяковский смеется», особенно вошедшие в золотой фонд советского кино фильмы о вожде революции — «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», документальные ленты «Молодость нашей страны», «Освобожденная Франция», «Встречи с Францией», «О самом человечном». Заметными событиями стали фильмы С. Юткевича «Оттело», «Сюжет для небольшого рассказа», его постановки, совместно с В. Плучеком, пьес В. Маяковского на сцене Театра сатиры. С. Юткевич — яркий, своеобразный театральный художник, вступивший на этот путь еще в начале 20-х годов, когда он учился у Вс. Мейерхольда в Государственных Высших Режиссерских Мастерских (знаменитом ГВЫРМе). Доктор искусствоведения, профессор, автор широко известных у нас и за рубежом книг «Человек на экране», «Контрапункт режиссера», «О киноискусстве», «Шекспир и кино», «Разгадка поэзией», «Кино — это правда 24 кадра в секунду», «Модели политического кино» и других, С. Юткевич — лауреат Государственных премий СССР, призов и дипломов кинофестивалей в Канне и Венеции.

С. Юткевич много лет преподавал во ВГИКе, его ученики плодотворно работают на многих студиях нашей страны и за рубежом.

От их имени режиссер **Алексей Сахаров**, поздравляя своего учителя, рассказывает:

«В тот день перед началом занятий по мастерству в аудитории 3-го курса режиссерского факультета ВГИКа была непривычная, напряженная тишина.

Ждали Мастера. Режиссера кино и театра, теоретика, художника. Одного из создателей «Ленинианы». Живого классика. Эрудита. Доктора искусствоведения. Одним словом, п р о ф е с с о р а.

Изящно сбросив элегантный пиджак на спинку стула, С. И. Юткевич уселся на подоконник, поставил ноги на радиатор. И словно в широко распахнутые окна аудитории ворвалось бурное, грохочущее штормами и грозами интеллектуальных и социальных конфликтов пространство мирового кинематографа!!

Но — странное дело! Весь этот поток информации, шквал событий, исторических катаклизмов, отображенных кинематографом многих стран мира, открывшиеся перспективы влияния кино на общественное сознание человечества — все это, потрясая, не подавляло нас, студентов, а, напротив, вселяло чувство сопричастности Великому Делу, нашего обязательного активного участия в нем — если не сегодня же, на студенческой скамье, то завтра, в будущем — безусловно!.. Захватывало дух от чувства огромной ответственности, ложащейся на наши плечи. Но не страшно было, а весело, радостно и счастливо!..

Четкая гражданская позиция давала силы С. И. Юткевичу сохранять достоинство художника и человека во многих сложных ситуациях его непростой жизни. Именно она была

прочной опорой его художнической раскованности, позволяла экспериментировать в кино и на театре свободно и без оглядки.

С. И. Юткевич говорил нам: если ты выбрал стезю Поэта, то обязательно должен стать и Гражданином. А иначе Поэтом тебе не быть!

Эти слова он доказывает своей творческой судьбой».

●

Имя Сергея Юткевича, художника и общественного деятеля, хорошо известно за рубежом. Он очень много делал и делает для развития творческих контактов и дружеских связей советского кино с братскими социалистическими кинематографиями, с прогрессивными киномастерами капиталистических стран. Его по праву можно назвать полпредом нашего искусства за рубежом, завоевавшим высокий авторитет принципиальной позицией художника-коммуниста. В дни XI Московского международного кинофестиваля польский кинорежиссер **Анджей Вайда** и кинокритик из ФРГ **Ханс-Йоахим Шлегель** передали нам поздравительные послания Сергею Юткевичу с просьбой опубликовать их в нашем журнале, что мы и делаем.

«В день 75-летия со дня рождения Сергея Юткевича, нашего друга и друга нашего кино, я посылаю ему самые сердечные и теплые пожелания, — пишет Анджей Вайда. — Дорогой Сергей, вы являетесь одним из творцов советского и мирового кино, одним из художников, к которому мы всегда относились с огромным вниманием. Вы сумели соединить в своих произведениях огромную культуру и прекрасные традиции с новаторством. Ваши фильмы, пьесы, книги — прекрасные свидетельства времен, отразившие жизнь вашей страны и вашу собственную культуру».

Говорит Ганс-Йоахим Шлегель:

«Впервые я встретился с Сергеем Юткевичем, как с другом Эйзенштейна, с которым он написал свою первую статью «Восьмое искусство» — об экспрессионизме Америки и, конечно, о Чаплине. Хочу подчеркнуть, что Юткевич сейчас является председателем комиссии по творческому наследию Эйзенштейна и очень много сделал для его популяризации.

Редактор немецкого издания Эйзенштейна, я оценил творческую дружбу Эйзенштейна и Юткевича, которая впоследствии отразится в самостоятельном творчестве Юткевича как в режиссуре, так и в теории. Мы знаем, что без Юткевича нет истории советского кино, без Юткевича невозможно было бы восприятие французского искусства в Советском Союзе.

Очень важно то, что Юткевич в своем ленинском цикле связал традиции социалистического реализма с поисками новых форм выражения, что он продолжает это в настоящее время своими экспериментальными работами, например, фильмом «Маяковский смеется». Юткевич необходим не только советскому кино. В ГДР вышла его книга «Контрапункт режиссера», и я думаю, что в ФРГ предстоит открытие творческой мощи Юткевича — теоретика, режиссера, педагога. Очень важно, что Юткевич всегда связывает поиск новых художественных возможностей с реалистическими традициями. Поэтому он — один из самых интересных новаторов, который всегда считал необходимым глубоко знать все художественные традиции, а особенно, традиции шекспировского театра, о котором он так хорошо писал».

К поздравлениям, полученным в редакции в связи с юбилеем Сергея Юткевича, присоединяется известный искусствовед и кинокритик из Великобритании **Айвор Монтегю:** «Наш замечательный друг Сергей Юткевич очень дорог многим его коллегам за рубежом, потому что этот художник олицетворяет для нас советскую кинематографию в ее лучших качествах.

Те из нас, кто долгое время работает в кино, помнят его как одного из блестящих молодых новаторов, который, экспериментируя в 20-е годы в области новых выразительных средств киноискусства, одерживал здесь одну победу за другой. Сергею Юткевичу и его товарищам по профессии новый этап в развитии кинематографа, связанный со становлением советского кино и строительством нового общества, предоставил в этом смысле широчайшие возможности.

Кинематографисты Советского Союза всегда были на уровне стоящих перед ними актуальных задач. Война, послевоенный период, события и проблемы тех лет требовали новаторского подхода к выражению новых идей времени. И всегда Сергей Юткевич проявлял изобретательность и мастерство, сочетая поиск свежих образных форм с новой проблематикой. Вот почему, несмотря на свой почтенный возраст, он остается молодым и способен еще многому научить своих сверстников.

От имени зарубежных друзей Сергея Юткевича хочу передать самые теплые поздравления юбиляру — как один из его современников. Будем учиться у Сергея Юткевича!»

На рабочем столе Сергея Юткевича — рукопись новой книги, режиссерский сценарий фильма «Ленин в Париже», гранки очередной статьи, заметки к докладу на международном симпозиуме... Здоровья Вам на долгие годы, дорогой Сергей Иосифович!

Лоренцо Великолепный: ...Владычество, сын мой, приходится каждодневно завоевывать снова. Если ты вздумаешь предаваться неге, блистать бездеятельной пышностью, ты лишишься Флоренции. Нужды нет, что она в шумном ликовании будет возглашать твое имя, усеет твой путь лаврами, вознесет тебя на щит, раболепно будет преувеличивать блеск твоих подвигов: все это лишь на миг, лишь память о том, что ты уже успел совершить... Будь настороже! Будь хладнокровен! Неуязвим!

Томас Манн. Фьоренца

В «Божественной комедии» Данте («Чистилище», песнь восьмая) происходит встреча поэта с его другом — благородным Нино Висконти, пизанским сеньором. Тот сетует на свою жену, недолго носившую вдовий «белый плат» и вышедшую замуж за Галеаццо, тоже Висконти, но на сей раз родом из Милана.

В сдержанно-горьком монологе Нино появляется геральдический символ: «Ехидна, в бой ведущая Милан»...[1]

Эта «ехидна», а точнее змея, пожирающая младенца, — на протяжении веков остается гербом рода Висконти, могущественных феодалов Северной Италии.

Современный советский исследователь эпохи Возрождения рассказывает, среди прочего, как один из них — Бернабо Висконти — в конце XIII века «выстроил особый дворец, в котором в роскоши жило 500 громадных псов и, кроме того, несколько сот псов было отдано на содержание жителям Милана, обязанным регулярно представлять отчет в особое собачье ведомство. В случае смерти собаки гражданин, на содержании которого она находилась, отправлялся на эшафот. Подати взыскивались в огромном количестве и беспощадно»[2].

Династическая власть герцогов Висконти в Милане прекращается в 1447 году. Но род Висконти не иссякает, и имена его представителей вскоре по-новому входят в историю.

У Стендаля в «Жизнеописании Гайдна, Моцарта и Метастазио» мы находим ссылку на авторитет крупнейшего археолога и знатока античной иконографии, хранителя парижского Лувра Эннио Квирино Висконти (1751-1818). Его сын Лодовико Туллио Джакомо Висконти проектировал новые корпуса Лувра и создал гробницу Наполеона во Дворце Инвалидов.

Один из их потомков, интересующий нас Висконти, Лукино ди Модроне родился в старинном миланском особняке в 1906 году. В детстве он играл в домашних спектаклях, которые устраивал отец — театральный меценат, тринадцатилетним мальчиком недурно исполнял концерт на виолончели, в 18 лет сбежал из колледжа в результате бурного любовного увлечения, прошел через кризис религиозного мистицизма, от которого излечился на военной службе в Пинероло. Последующие пять лет, видимо, унаследовав от далеких предков пристрастие к животным, занимался не псами, а лошадьми, а когда ему прискучил мир ипподромов и конюшен, в тридцатилетнем возрасте очутился в Париже, где законодательница мод Коко Шанель познакомила его с кинорежиссером Жаном Ренуаром. Итальянский аристократ стал учеником вольнодумного французского мастера.

Так обозначилось первое противоречие в биографии Лукино Висконти: начальные три десятилетия его жизни решительно не предвещали рождения одного из самых одаренных и значительных мастеров современного искусства.

Впрочем, тут же возникло и второе, гораздо более весомое противоречие: потомственный герцог после нескольких лет ассистентуры у французского режиссера вернулся на родину не только обладателем секретов киноремесла, но и убежденным противником режима Муссолини — живительная атмосфера эпохи французского Народного фронта содействовала формированию у Висконти политической зрелости и ненависти к фашизму.

Противоречие третье не заставило себя ждать: в разгар диктатуры реакции, в 1942 году, дебютирующему режиссеру удается снять фильм «Одержимость», открывающий, как стало ясно позднее, новую эру итальянского кино, но базирующийся на экранизации романа не отечественного автора, а посредственного американского писателя.

---

[1] Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М. Лозинского. М., «Наука», 1967, стр. 190.

[2] А. Ф. Лосев. Эстетика Возрождения. М., «Мысль», 1978, стр. 126.

Ком противоречий нарастает: после столь удачного начала, когда, наконец, освобожденная от фашизма страна смогла предоставить режиссеру новые возможности для развития его неореалистических опытов, Лукино целиком отдается театру, где в течение нескольких лет создает ряд экспериментальных спектаклей, сыгравших решающую роль в реформе итальянской сцены.

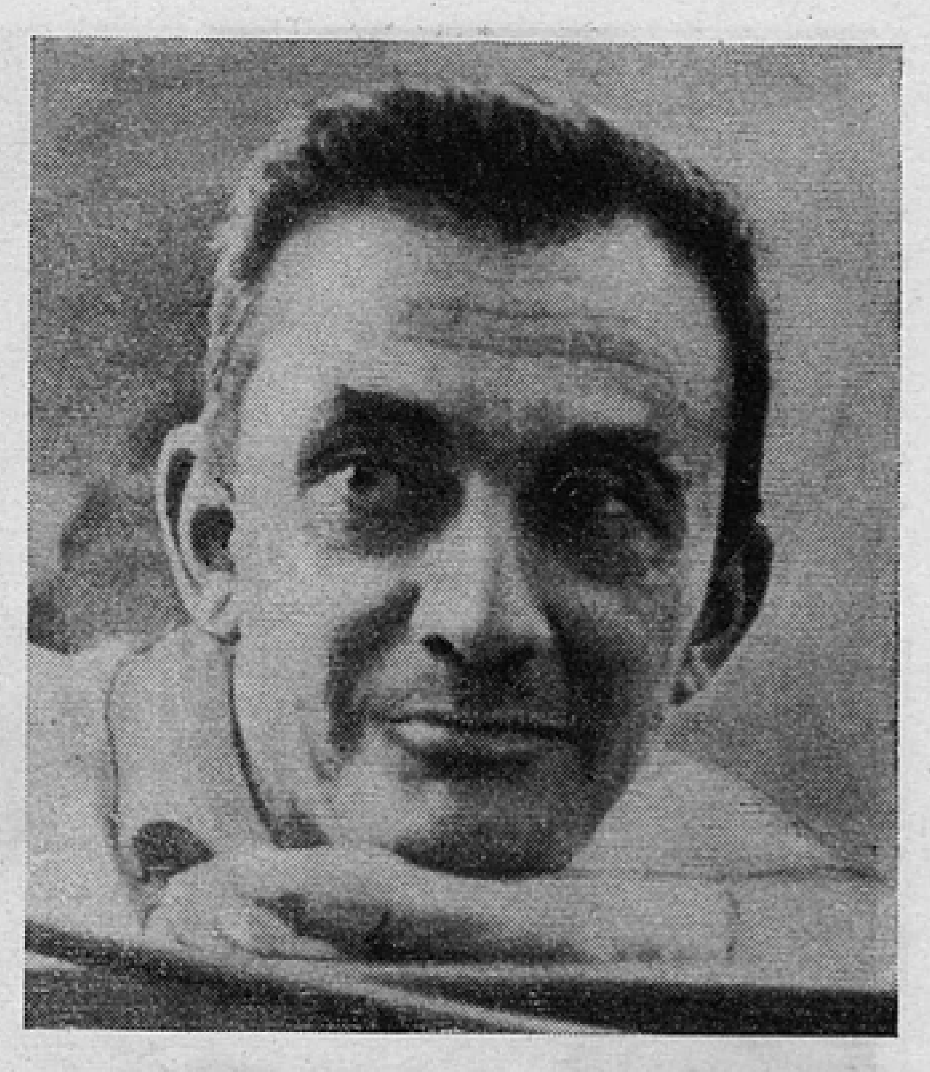
Двенадцать театральных постановок отмечают рубеж, за которым следует вновь внезапный поворот к экрану, когда Висконти снимает свой выдающийся фильм «Земля дрожит» — манифест торжествующего неореализма, самое последовательное проведение в жизнь его новаторских принципов. Он описан столько раз и значение его так справедливо многократно оценено во всех книгах по истории мирового киноискусства, что я могу к нему не обращаться, но обязан отметить, что пик противоречий наступает как раз после окончания этого шедевра в 1948 году.

Висконти ставит шекспировский спектакль «Розалинда, или Как вам это понравится» в декорациях сюрреалиста Сальвадора Дали, фантастическое зрелище, во всех своих компонентах противоречащее принципам сурового и аскетического документализма, отличающего только что реализованный фильм.

Итак, кто же этот столь противоречивый художник, который вошел в историю как кинорежиссер, хотя поставил всего 15 фильмов, что почти в четыре раза меньше, чем осуществленные им же 63 театральные постановки, куда входят 42 драматических спектакля, два балета и 19 опер, жанра настолько условного, что он полностью, казалось, противопоказан природе кинематографа?

Как распутать этот узел противоречий, не прибегая к удобной формуле умолчания об их существовании или к расхожим схемам традиционного киноведения?

Один из советских философов, принимая участие в «круглом столе», посвященном проблемам диалектического противоречия, справедливо утверждал: «Диалектическая логика обязывает мышление совсем к иному, а именно, к четкой фиксации (в том числе и словесной) реальных противоположностей **внутри одного и того же** исследуемого предмета, во-первых... Во-вторых же, поскольку на простой констатации «противоречия» дело не заканчивается, дальнейшее движение мысли заключается **не в устранении** противоречия путем чисто лингвистических упражнений с терминами, входящими в состав «противоречивой конъюнкции», а в его **радикальном разрешении**, которое всегда заключается в отыскании перехода («превращения») противоположностей друг в друга, в выяснении всех «опосредующих звеньев» этого перехода» [3].



Лукино Висконти

Последуем доброму совету философа-марксиста и попробуем в меру своих слабых сил, отнюдь не гарантирующих «радикального разрешения», все же прояснить некоторые из «опосредующих звеньев» и, не устраняя противоречий, разобраться в их диалектике.

---

[3] Э. В. Ильенков. Проблема противоречия в логике. — Сб. «Диалектическое противоречие». М., Политиздат, 1979, стр. 129—130.



«Одержимость»

Недоброжелатели Висконти, а их у него при жизни было немало, изощрялись в броских заголовках статей и прозвищах: «кондотьер-марксист», «красный герцог», «последний декадент», «между Марксом и мелодрамой», стараясь поставить под сомнение искренность его политической ангажированности, следуя привычному тезису — аристократические гены неминуемо должны привести художника в лагерь реакции.

Жизнь опровергла подобные схемы, поступательное движение революционных событий подтвердило ленинское учение о сложном своеобразии индивидуальных путей, которыми приходят к революции честные представители интеллигенции: на знаменитый вопрос Горького: «С кем вы, мастера культуры?» несутся ответы со всех концов мира виднейших художников, осознающих свою кровную причастность к борьбе пролетариата, возглавленной коммунистическими и рабочими партиями.

Путь Висконти к осознанию хода истории и к своему непосредственному, хотя и краткому, участию сначала в движении Сопротивления, а затем в длительных сражениях на идеологическом фронте, возглавленном Итальянской коммунистической партией, лежал в русле его позиций гуманиста. Еще в 1943 году, сейчас же после первого своего фильма, когда только забрезжил слабый луч рассвета во мраке фашистской диктатуры, художник сформулировал свое кредо, которому оставался верен до конца жизни:

«Опыт научил меня, что весомость человеческой личности, само ее «присутствие», это единственная «вещь», способная действительно заполнить экран, и что создаваемая ею атмосфера жизненного существования со всеми ее страстями позволяет раскрыть правду во всей ее полноте» [4].

Оценить прогрессивность этой позиции можно, лишь сравнив ее с философскими концепциями абсурдности человеческого существования, которые завоевали в ту эпоху все высо-

[4] «Cinéma» Première série, VIII annee, N 173—174, Roma, 1943.

ты в умах западноевропейской интеллигенции. Лукино Висконти не только эстетически, но и идейно возглавил кинематографический неореализм, гордость послевоенной культуры Италии.

И если внутри этого течения происходила борьба различных тенденций, если оно переживало периоды измены и слабости, и сам Висконти подвергался жестоким и несправедливым нападкам как «слева», так и «справа», испытав всю горечь непризнания в собственной стране, что особенно ярко проявилось в нападках на один из самых лучших его фильмов «Рокко и его братья» (жюри Венецианского фестиваля предпочло ему политически двусмысленную и художественно слабую картину Кайятта «Переход через Рейн»), — то все это только укрепило его в правоте избранного пути. И в 1960 году, через семнадцать лет после первой своей гуманистической декларации, он развил и уточнил ее, отвечая своим критикам:

«Ключ к сводам души, психологии и к конфликтам лежит для меня в господстве социального начала, даже если я имею дело лишь с чисто человеческими ситуациями отдельных персонажей. Кровь, текущая в жилах любого сюжета, перемешана с гражданской страстью, с социальной проблематикой... Как вы видите, я пришел к социальным заключениям, следуя в течение всего фильма точности психологии и верности человеческой драмы»[5].

В результате можно констатировать, что первое и основное противоречие между эстетическими устремлениями художника-гуманиста и его социальной ангажированностью было разрешено. Выход из этого противоречия явился точным подтверждением идей, высказанных выдающимся теоретиком Итальянской коммунистической партии Антонио Грамши:

«Речь идет не о подчинении интеллигенции массам в смысле потакания господствующим вкусам. Интеллигенция имеет право выдвигать новаторские решения и стремиться убедить массы в ценности своих произведений... Культу элиты и политике изоляции интеллигенции от масс марксизм противопоставляет не слепой культ масс, но диалектическую политику обоюдного воздействия»[6].

Борьба народных масс и сама жизнь заботились о политической зрелости Висконти, в конце войны он был схвачен гестапо, и лишь случай помог ему избежать исполнения смертного приговора.

После падения фашизма продолжением его кинематографической деятельности стала работа в хроникальном кино, в том числе съем-

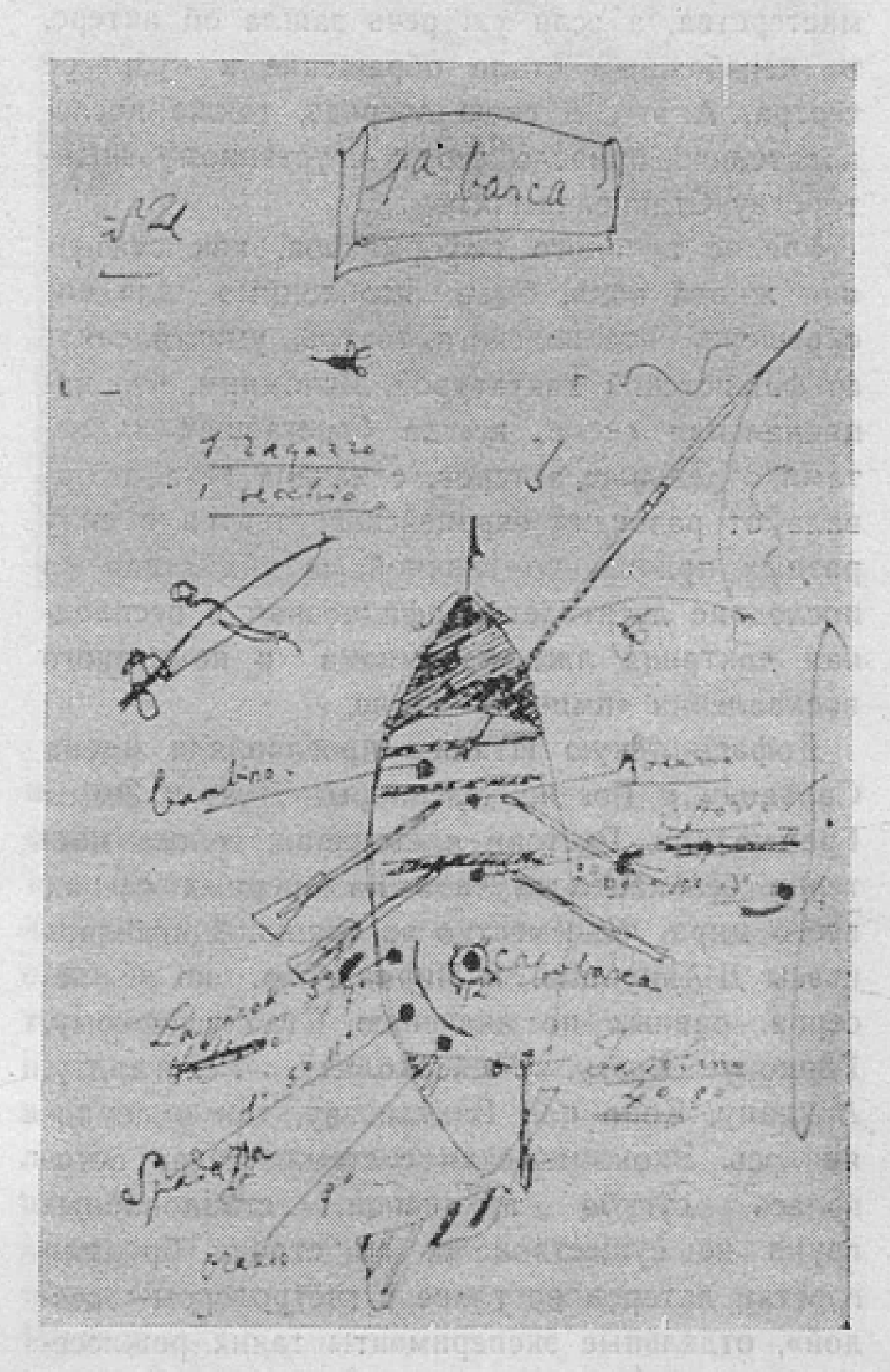


Рисунок из рабочих тетрадей Лукино Висконти по фильму «Земля дрожит»

[5] «Via nuove», 1960, N 42.

[6] Цит. по сб.: «Философские и социологические вопросы культуры социалистического общества». Изд. Института научной информации по общественным наукам АН СССР. М., 1978, стр. 52.

ка судебного процесса над фашистскими палачами. В те дни художник-гражданин по праву разделил вместе со своим народом радость победы над фашизмом. Тогда же Висконти особенно серьезно задумался о том, что надо сделать, чтобы еще лучше отточить оружие своего творческого воздействия.

И тут, поскольку целью своей он поставил высокую задачу «овладеть ключом к сводам человеческой души», стало закономерным его стремление к познанию тайн актерского мастерства, а если уж речь зашла об актере, то неизбежным стало обращение к культуре театра. А это, в свою очередь, также последовательно привело его к неустанному новаторству Станиславского.

Учение великого реформатора, как сказочная живая вода, было необходимо для воскрешения итальянского театра, умертвленного фашистской диктатурой. Вспомним, что национальная сцена, всегда блиставшая талантами отдельных актеров, с начала века отставала от развития европейского театра в силу разных причин, но главной из них стала в последние десятилетия официозная и бесплодная доктрина лже-академизма и помпезного восхваления «империи» Дуче.

Дофашистскую Италию прославляли имена Сальвини и Росси, Элеоноры Дузэ и Эммы Грамматики, Ристори и Цаккони, голоса мастеров бельканто звучали на оперных сценах всего мира, повсеместно за границей игрались пьесы Д'Аннунцио и Пиранделло, но режиссеров, равных по значению Станиславскому, Гордону Крэгу, Мейерхольду, Рейнгардту, Антуану, Копо или Вахтангову, так и не появилось. Экономическая система театра оставалась сугубо архаичной, стационарных групп не существовало, по стране бродили горстки актеров во главе с гастролером-«звездой», отдельные эксперименты таких режиссеров, как Брагалья и Риччарди, или «коммерческое» предприятие под властной эгидой русской актрисы Татьяны Павловой не меняли общей грустной картины итальянского театра.

И вот за эту черную работу по расчистке национальной сцены от мусора прошлого и рутины «имперской» казенщины взялся Висконти, здесь он умело использовал в первую очередь опыт русского Художественного театра. Ему пришлось начинать с того же места, откуда начали Немирович-Данченко и Станиславский после исторического свидания в «Славянском базаре», — он возглавил постоянную труппу во главе с такими отличными актерами, как Рина Морелли и Паоло Стоппа (к ним присоединился вскоре и Марчелло Мастроянни). Количество репетиций очередной постановки увеличилось (иногда до 60), в обычай вошли генеральные прогоны без публики, был запрещен вход зрителей в зал после поднятия занавеса и отменены выходы актеров на аплодисменты между актами — словом, была наконец создана та атмосфера, в которой может рождаться спектакль, как явление искусства. Висконти стал, наравне с другим реформатором итальянской сцены Джорджио Стрелером, подлинным режиссером-автором, формирующим прежде всего свежий репертуар и новаторскую эстетику.

Театр, ведомый Висконти, стал играть пьесы современных французских авторов (Ануй, Кокто, Ашар), американцев (в том числе «Пятую колонну» Хемингуэя в декорациях Гуттузо, Колдуэлла и Теннесси Уильямса) и, конечно, классику — «Женитьбу Фигаро» Бомарше (с Витторио де Сика в главной роли) и, наконец, инсценировку «Преступления и наказания» по роману Достоевского.

В таком выборе отчетливо просматривалась открыто дискуссионная позиция режиссера: с одной стороны, он стремился вывести итальянский театр с тех «задворков Европы», куда загнала его фашистская диктатура, а с другой — преодолеть засилье декадентских традиций Д'Аннунцио[7] и изощренного интеллектуализма Пиранделло.

Не менее последовательно выстраивалась и режиссерская практика Висконти, и здесь так же, как поддержкой неореализму при его рождении на экране послужили фильмы из Советской страны, реализм итальянского по-

---

[7] К Д'Аннунцио, и то не к его пьесе, а к новелле, обратился Висконти всего один раз — в конце своей жизни, в последнем фильме «Невинный».

становщика питался из тех же истоков, что и сценический реализм Художественного театра. Однако вслед за мастерами итальянского кино, которые создали совершенно самостоятельную поэтику, первый цикл театральных спектаклей Висконти никак нельзя было назвать копиистским, хотя часть критики пыталась упрекнуть режиссера в натурализме, высмеивая стремление к подлинности вещей и обстановки на сцене.

Если во времена молодости Художественного театра его организаторы подвергались насмешкам за скрупулезность в попытках создания правдивой сценической атмосферы, то и про Висконти ходили иронические рассказы о том, как он приказал актеру Калиндри отрастить настоящую бороду для роли в «Табачной дороге» Колдуэлла или требовал, чтобы чемоданы с наклейками в вокзальной сцене «Эвридики» Ануйя были «настоящими», так же как и денежные банкноты, а в театральную легенду вошла ночь, когда, репетируя ту же сцену отъезда Эвридики, он измучил всю труппу, заставив ее просидеть до утра, пока искал звук паровозного гудка точно такой, «как в жизни».

На эти обвинения в натурализме можно с полным правом ответить словами чехословацкого теоретика:

«Иногда натуралистическими ошибочно называют все произведения, в структуре которых присутствуют или преобладают иллюзионные элементы. Но в этом случае пришлось бы считать натуралистическим любое произведение киноискусства — особенно после изобретения стереокино. Для решения вопроса о натуралистическом и ненатуралистическом характере произведения несущественно присутствуют или не присутствуют в его структуре элементы иллюзионного изображения. Решающее значение имеет характер структуры в целом, а именно: отражает ли она лишь поверхность действительности или же раскрывает глубинные, скрытые истоки реальных процессов»[8].

Именно к раскрытию глубинных социальных



«Земля дрожит»

и психологических процессов стремился Висконти во всех своих кинолентах и театральных спектаклях, но наивно было бы полагать, что его реалистическая эстетика сложилась сразу и без каких-либо стилистических противоречий. Поиск шел в различных направлениях, вкус к эксперименту всегда сопутствовал художнику, и, может быть, особую прелесть его режиссерского мышления первого периода составляли те самые «отступления», которые в литературе прославили роман Лоренса Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена».

Не забудем — еще Пушкин находил, что вся обширная романтическая поэма Т. Мура «Лалла Рук» не стоит десяти строчек «Тристрама Шенди», а Гёте в начале XIX века подчеркивал: «Теперь каждый образованный человек должен читать Стерна». В романе удивительным образом возникало то, что «че-

[8] Сава Шабоук. Искусство, система, отражение. М., «Прогресс», 1976, стр. 22.

рез много десятилетий стало одним из отличительных свойств современного искусства и получило наименование «коллажа», — в «Тристраме Шенди» было все: выписки из различных ученых сочинений средневековых педантов, жанровые сцены, пародии, лирические стихотворения, комические рассуждения и вставные новеллы, существовал даже вкладыш из мраморной бумаги, а двенадцатая глава первой книги заканчивалась страницей, сплошь закрашенной черным цветом.

Но больше всего Стерн гордился тем, что считал главным в своем сочинении: «Отступления, бесспорно, подобны солнечному свету — они составляют жизнь и душу чтения. Изымите их, например, из этой книги — она потеряет всякую цену... Вот почему я, как вы видите, с самого начала так перетасовал основную тему и привходящие части моего произведения, так переплел и перепутал отступательные и поступательные движения, зацепив одно колесо за другое, что машина моя все время работает вся целиком» [9].

Так и «машина» первых спектаклей Висконти тоже работала интенсивно, изобилуя «отступлениями», которые шли в общем русле поисков новой театральной зрелищности. В сценическую интерпретацию пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание» вплетались танцевальные фрагменты, где плясунья-мулатка как бы аллегорически подчеркивала атмосферу нарастающей трагедии чувственности, в «Женитьбе Фигаро» протесты реакционной критики и буржуазного зрителя вызвала введенная постановщиком революционная «Карманьола» в исполнении танцующих «масок смерти». И даже в «Преступление и наказание» неожиданно (и незакономерно!) вклинились элементы акробатической пантомимы.

Во всех этих, иногда спорных, отступлениях явно проступали как динамика становления режиссерского почерка, так и постоянное тяготение Висконти, наряду с ярко выраженным стремлением к глубине и точности психологического рисунка, к «аттракционам» чисто пластического порядка. Уже позднее, в отнюдь не самой удачной, по моему мнению, киноленте «Белые ночи» по Достоевскому наиболее ярким и в то же время совершенно выпадающим из в общем цельной стилистики являлся «аттракцион» — исступленный танец в стиле «рокк» в виртуозном исполнении и постановке Дика Сандерса; не случайно и в последующую биографию Висконти вписывается его участие как либретиста и сорежиссера в двух чисто хореографических спектаклях.

Но еще более непростительным было бы забвение того важнейшего обстоятельства для полной обрисовки творческой индивидуальности Висконти, что он был сценографом, автором оформления многих своих спектаклей, и это объясняет необычайно высокий уровень изобразительной культуры всех его кинематографических и театральных работ.

Дилетант-рисовальщик, не зря рекомендованный Коко Шанель Ренуару, сначала лишь как автор эскизов костюмов, постепенно, но интенсивно превратился в мастера, продолжающего богатейшие живописные традиции своей страны.

Здесь он вступил в очередное противоречие с тем самым неореализмом, зачинателем которого считался по праву. Эстетическим открытием, да и не только эстетическим, но и социально-полемическим, была трактовка Висконти пейзажа Италии в его первом фильме «Одержимость» — там вся атмосфера угнетающей, жестокой и беспощадной нищеты вызывающе убедительно контрастировала с официозным благополучием и зализанной «красивостью» фашистского «образа жизни» Италии тех времен.

После Освобождения неореалисты, изголодавшиеся по правде в эпоху кинематографа «белых телефонов», подхватили открытие Висконти, и пейзаж страны предстал в реалистическом обличии предместий, окраин, пустырей и лачуг, где ютился трудовой люд. «Картпостальная», туристская Италия, казалось, навсегда исчезла с экранов, но так же, как в литературе надо было преодолеть натуралистический мазохизм, достигший высшего предела в нашумевшем романе Курцио Малапар-

---

[9] Лоренс Стерн. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. М. — Л., Госиздат, 1944, стр. 69—70.


«Белые ночи»

те «Шкура», — в кино Висконти первый вернул стране ее полноценную красоту, за что и заслужил обвинения в «эстетизме».

Однако он, право, был не виноват, что итальянские города и, в частности, Венеция, где происходило действие его фильмов, являются одними из самых живописных в мире человеческих обиталищ, и что видел их Висконти не глазом восторженного, но заезжего наблюдателя, что он снимал их не как декоративный фон для актеров, а в органическом и действенном единстве с чувствами, судьбами и поступками своих героев.

Если в литературе мы привыкли упоминать о Петербурге Достоевского или Риме Стендаля, то в кино смогли теперь по праву говорить о Венеции Висконти, с такой выразительностью раскрыл он красоту этого города, о первом свидании с которым советский поэт записал: «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свиданье с куском застроенного пространства, как с живой личностью» [10].

[10] Б. Пастернак. Охранная грамота. изд. 1931, стр. 81.

Но сила пластического вúдения Висконти в полной мере обнаружилась не только тогда, когда в театре он оформлял как сценограф свои спектакли или фиксировал на пленке архитектуру прославленных итальянских городов, а и в фильме «Земля дрожит», где действие разворачивалось в сицилийской приморской деревушке Ачи-Трецца без каких бы то ни было декоративных пристроек.

Здесь неприхотливая, строгая простота рыбачьих хижин, своей белизной неожиданно перекликающаяся с украинскими хатами «Земли» Довженко, вертикали силуэтов крестьянок в черном, пересекающие горизонтали морского пейзажа и напоминающие композиции российских пространств в «Бежином луге» Эйзенштейна, свидетельствовали о самом трудном умении художника: находить прекрасное в обыденном, открывать поэзию повседневности, создавать атмосферу, пользуясь реалиями самой жизни.

Так уже в ту пору полемизировал Висконти с нарождающимися штампами того кино, где под видом стремления к достоверности культивировались дилетантизм, нарочитое бравирование плохой фотографией, пренебреже-

ние композицией, подделывание под «документ» — словом, все, что вскоре выродилось в догмы модной «антиэстетики», прикрывающей отсутствие настоящего мастерства.

Поэтому та часть критики, которая только что провозглашала «осанну» мастеру неореализма, потребовала его отлучения от этого течения. Тем более что Висконти после «Земля дрожит» не просто вернулся в театр, но и рискнул в нем осуществить спектакль, казалось, полностью символизирующий измену канонам неореализма, демонстративно привлекая к оформлению комедии Шекспира художников, работавших в остроусловной манере.

Но Висконти не оборонялся, а нападал, заявляя:

«Я говорю о фантазии и на этом настаиваю. В развитии зрелищ театр установил свои лимиты и различия, и не я их открыл. Но в условиях сцены оставим в неприкосновенности ее возможности движения, красок, света, волшебства... Текст Шекспира — уже сам по себе феерия, подобие музыкального концерта, смыкающегося с балетом, персонажи в диалогах равны музыке и танцу, перипетии по своей невероятности являются вариациями на фантастическую тему. Мы находимся в царстве полной свободы... А свобода, в результате, это открытие мира чудес, тех самых чудес, к которым давно уже театр потерял путь. Мы хотим помочь ему найти его вновь, тем более что ведет он к очарованию зрелища подлинно народного»[11].

Таланту Висконти были не свойственны какие-либо догматические ограничения, и поэтому с той же страстностью, с какой он разрушал киноэстетику «белых телефонов», в театре он противопоставил ограниченному и будничному лжереализму буржуазной драмы праздничность и карнавальную зрелищность, коренящуюся в самой сердцевине итальянской народной культуры.

Между прочим, по этой же причине и Джорджио Стрелер пьесу Гольдони «Слуга двух господ», считавшуюся каноническим образцом бытовой или даже просто жанровой комедии, полемизирующей с фантастическими сказками Карло Гоцци, продуманно истолковал в стилистике комедии масок и создал многокрасочный спектакль, до сих пор не сходящий со сцены Миланского Пикколо-театра и прославивший его во всех столицах мира.

Тем временем крепло мастерство Висконти и в кино, там он никогда не обращался к традициям импровизации, справедливо считая ее непригодной для сложного механизма производства фильма, не терпящего засорения случайными, не отобранными заранее элементами.

Для Висконти характерно ви́дение фильма в целом до начала съемок во всех его компонентах, включая монтажные построения, где коротким кускам он предпочитает принцип секвенции — цельного непрерывного элемента. Уже в первом его фильме («Одержимость») стал знаменитым эпизод поисков трупа убитого мужа, длившийся без всяких перебивок 250 метров.

Марио Серендреи, постоянный монтажер большинства фильмов Висконти, утверждал, что режиссер снимал, особенно в первых своих лентах, длинными кусками до конца кассеты, то есть по 300 метров, а если бы существовала возможность снять «на одном дыхании», без остановок для перезарядки, сцену длиной в три тысячи метров, Висконти был бы только рад. Здесь он предвосхитил дальнейшие монтажные построения Антониони и Миклоша Янчо и совпал с заокеанскими опытами Орсона Уэллса и Уильяма Уайлера.

Вообще он гордился своим овладением профессией и поэтому писал:

«Мне никогда не приходилось заявлять: я сниму эту сцену так, а на следующий день — иначе, я ее переделаю и поставлю совсем по-другому... Я заранее знаю, что мне понадобится при монтаже, вот почему я размещаю три камеры на три разные точки и начинаю работать с актерами. Далее происходит следующее. Две камеры снимают согласно требованиям монтажа, а третья... как бы вам сказать, вроде «на всякий случай».

Это потому, что мне всегда хочется поймать, подглядеть, зафиксировать то, что актер сделает сам без моей подсказки. Третью ка-

[11] «Rinascita», 1948, N 12.

меру я располагаю в направлении, противоположном снимаемой сцены, и тогда часто получаю результаты непредвиденные — случайный взгляд или жест, придающие сцене дополнительную реальность и силу. И вот благодаря этим трем камерам я никогда не снимаю сцены больше двух раз» [12].

Известно, что Висконти очень ценил творчество Томаса Манна (недаром один из его лучших фильмов — экранизация новеллы писателя «Смерть в Венеции»), всю жизнь он мечтал воплотить на экране «Будденброков», поэтому не лишним будет вспомнить по поводу этих особенностей творческого метода режиссера аналогичное наблюдение писателя:

«Прекрасна решительность. Но подлинно плодотворным, продуктивным и, стало быть, художественным принципом мы назовем оговорку» [13].

Цену «оговорки» хорошо знал и Висконти, отсюда его «третья камера», но уж если мы назвали имя Томаса Манна, то также уместно здесь напомнить, что режиссер сочинил по сюжету писателя для хореографа Леонида Мясина либретто балета под названием «Марио и волшебник». Висконти был непримиримым врагом всяческого шарлатанства, любой «черной магии» в искусстве и в жизни, и все-таки к нему самому, к его облику и творчеству необычайно подходит определения волшебства и магии — они как бы раскрывают для меня те самые противоречия, в которых его так часто уличали. Именно в них он признавался:

«Я знаю, что иногда говорят про мои фильмы, что они немного театральны, а про спектакли, что они немного кинематографичны. Я не нахожу здесь противоречия. Все средства хороши. Я не думаю, что театр должен отказываться от чего-либо, что идет ему на пользу. Тем более полагаю, что и кино не следует отвергать то, что ему годится. Конечно, возможно, я и ошибаюсь, преувеличивая средства, считающиеся не типичными для экрана, но просто отбрасывать театр не годится, особенно если вспомнить о прародителях кино, например, о Мельесе» [14].

[12] G. Ferrara. Visconti. Ed. Seghers. 1963, p. 106.

[13] Томас Манн. Собр. соч. Л., «Художественная литература», 1938, т. 5, стр. 21.



«Смерть в Венеции»

Упоминание о французском кудеснике возникает у Висконти не случайно, мы знаем, что он раскрывал Шекспира средствами феерии, к тому же все его творчество опровергает якобы обязательную несовместимость двух путей развития кино — «пути Люмьера» и «пути Мельеса».

[14] «Cahiers du cinéma», 1959, N 23.

Практика итальянского мастера ставит под сомнение теоретические посылы о вредоносности вторжения культуры театра на киноплацдармы — ведь если терпимым, и даже похвальным, считался процесс «кинофикации» сцены, то не было более позорного упрека для кинематографиста, чем упрек в «театральности», или еще более презрительно — в «театральщине». Причем ревнители «чистого» кинематографа не давали себе труда выяснить, о каком «театре» идет речь, в то время как понятие «театр» исторически переменчиво, динамично, в свою очередь противоречиво, и нет сегодня ничего более несхожего, к примеру, чем вечер в «убогом театре» Гротовского по сравнению со спектаклем «Саломеи» Уайльда в постановке Кармело Бене.

Также и в современном кино — в фильме «Казанова Феллини» нет уже ни одного куска натуры, — если в «Сатириконе» фантастическая галера плыла еще по настоящему морю, то здесь волны венецианской лагуны в бурю изображены черной лакированной материей, и все-таки это фильм, а не театральный спектакль. А в сегодняшнем театре действие может развиваться не на сценических подмостках, и актеры без грима будут сидеть за настоящими школьными партами на фоне оштукатуренной белой стены, как в краковском «Мертвом классе» Кантора, и все-таки это будет «Театр Крико-2», а не кино без пленки.

Очевидно, давно пора отказаться от установленных штампов и попробовать серьезно теоретически разобраться в сложных и увлекательных процессах взаимопроникновения и взаимоотталкивания двух культур — современного театра и кино, и тогда, не сомневаюсь, выводы будут привлекательно неожиданными и не столь однозначными.

Творческая практика талантливых художников всегда опережала теорию, и вот пока шли споры о природе неореализма, Висконти, дойдя в кино, казалось, до мыслимых пределов по «пути Люмьера» в фильме «Земля дрожит», продолжал в театре также бескомпромиссно поиски зрелищной фееричности. Что же касается традиций Мельеса, то надо отдать справедливость советскому искусствоведу В. Сахновскому-Панкееву, который впервые столь наблюдательно выявил их диалектическую природу:

«В творчестве Мельеса во всей наглядности сплелись две тенденции: самопознание кино и применение опыта театра... Камера-фиксатор стала у него превращаться в орудие творчества. Кино старательно учило буквы своего собственного алфавита. Но произносило оно их на театральный лад... Мельес шел от театра, двигался же он к кино — самостоятельному искусству. На том этапе истории кино точкой отсчета мог быть только театр. Пытаясь остаться верным ему, Мельес, однако, делал открытия чисто кинематографические»[15].

Подобные теоретические выводы сделаны сегодня, но тогда, в 50-х годах Висконти практически продолжал нарушать все «табу», перемежая опыты психологического театра с феериями почти циркового порядка — в оформлении трагедии Альфиери «Орест» участвовал подкидной трамплин, действие происходило в центре зрительного зала, оркестр, играющий Бетховена, был перемещен на сцену.

А «Троила и Крессиду», редко исполняющуюся трагедию Шекспира, Висконти вообще поставил в флорентийском саду Боболи, и здесь как бы следовал призыву Томаса Манна, который оказался прозорливее многих театроведов и писал еще в 1910 году:

«Эпоха придворного театра миновала, буржуазного тоже, театр снова хочет стать народным установлением, народным начинанием. Конкретной формой народного театра является, конечно, массовый театр, зрительный зал которого должен будет вернуться к типу циркового амфитеатра и сцена которого не может остаться сценой нашего полутеатра»[16].

В шекспировском спектакле Висконти сцены не было вовсе — на холмах раскинулась белоснежная Троя, выстроенная одним из его постоянных ассистентов Франко Дзеффирелли. Вскоре Дзеффирелли сам станет постановщи-

---

[15] В. Сахновский-Панкеев. Соперничество — содружество. Л., «Искусство», 1979, стр. 127.

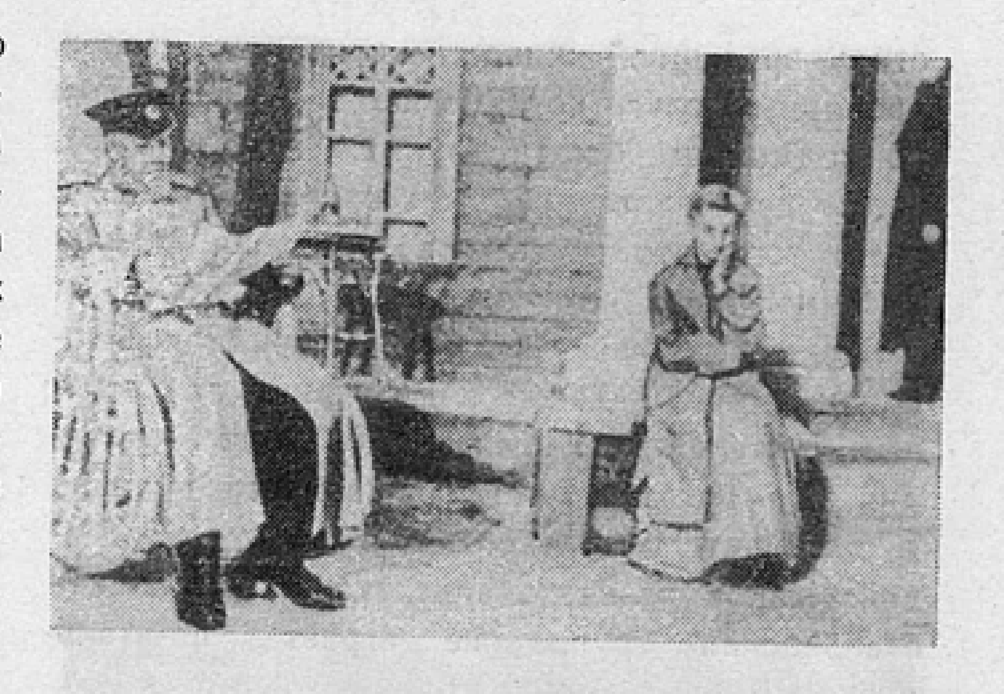
[16] Томас Манн. Собр. соч., т. 6, стр. 190.

ком в кино и театре, но интересно сравнить его путь с развитием творчества другого верного ученика мастера Франческо Рози. Оба они своим соприсутствием как бы олицетворяют диалектическое двуединство искусства своего учителя — Дзеффирелли после удачных шекспировских постановок на экране и сцене все дальше уходит в сторону христианской мифологии и после фильма о Франциске Ассизском ставит двухсерийный «боевик» «Иисус из Назарета» (по сценарию английского писателя Барджеса, автора романа «Заводной апельсин») о жизни Христа, полемизируя с трактовкой этой темы у Пазолини, в то время как Франческо Рози, который также унаследовал у Висконти изысканную изобразительную культуру, развивает главную сторону устремлений мастера и становится активным и последовательным выразителем социальной темы в итальянском кино.

По случайному совпадению (а может быть, и не столь случайному) у обоих учеников почти одновременно появляются два фильма, в заглавии которых присутствует имя Христа, только экранизация Рози книги Карло Леви «Христос остановился в Эболи» не заслужила такого одобрения, которого удостоился от Ватикана Дзеффирелли, — картина Рози не только не призывает к евангельскому смирению, но, напротив, пропитана пафосом сопротивления социальной несправедливости, как, впрочем, и все его предыдущие работы, начиная с фильмов «Руки над городом» и «Сальваторе Джулиано».

Учитель высоко оценил своего ученика: «Я считаю, что «Сальваторе Джулиано» — это очень отважный фильм, который не умеют делать большинство тех, кого называют молодыми, и я об этом сожалею, потому что они развлекаются разными штучками, не свидетельствующими об их серьезной ангажированности. Рядом с Рози я могу поставить, быть может, только Элио Петри... Остальным, как молодым, так и старым, не хватает ангажированности и связанных с ней принципиальности, отваги, дерзновения» [17].

[17] G. Ferrara. Visconti, p. 102.



Сцена из спектакля «Три сестры», поставленного Лукино Висконти в 1952 году

У самого Лукино Висконти шекспировская трагедия была не только предлогом для красивого зрелища, с таким изысканным вкусом оформленного Дзеффирелли, выбор пьесы объяснялся и антимилитаристской тенденцией, отчетливо, но не назойливо, и без всякого насилия над текстом, выявленной режиссером.

С бегом времени мастерство Висконти все более обретало черты зрелости, искушения «аттракционности» уступили место образной целостности, но по-прежнему дух полемики не покидал художника. Познав все законы кинематографического реализма и насладившись в театре неограниченной свободой фантазии, он в 1952 году неожиданно на сцене создал строгий и тонкий спектакль на материале комедии Гольдони «Трактирщица», опрокинув все доселе установившиеся традиции ее исполнения. Насколько непривычной была трактовка Висконти, можно судить по отклику Ролана Барта на парижскую премьеру: «Я часто видел во Франции «Трактирщицу»... В последней постановке режиссера Бернара Женни мебель опускалась с потолка, слуги сцены меняли декорации, все актеры воображали себя арлекинами — критики кричали о «находках» — выражение, которое очень часто подменяет во Франции идею постановки.

«Трактирщица» Женни как бы обобщает все французские постановки этой пьесы —

стиль зрелищной живости, кричащих красок, проворных слуг, которые не могут вынести на подмостки блюда (пустого к тому же), чтобы не сделать при этом кабриоль, словом, всего того, что считают во Франции «итальянским».

Все француженки рыжие, говорил англичанин из легенды, также и для наших театральных деятелей все итальянские пьесы — комедия дель арте... Поэтому наша критика нашла «Трактирщицу» Висконти тяжелой, медленной. Какое разочарование, какой скандал — итальянская труппа не играет по-итальянски!» [18].

Действительно спектакль Висконти был лишен на сей раз какой-либо внешней театральности, скупая по архитектуре, скромная по окраске, правдоподобная провинциальная «trattoria», по рисунку самого режиссера, переносила действие в атмосферу современного неореалистического фильма, где центр тяжести сконцентрирован на психологически достоверной, богатой деталями, естественной и тонкой актерской игре, лишенной какой-либо каррикатурности, нажима или стремления выжать комический эффект.

Известно, что Чаплин для достижения такого же результата в игре актеров в своей «Парижанке» построил декорацию ресторана со всеми четырьмя стенами, а в одной из них провернул маленькую дырку для объектива камеры, как бы осуществив тем самым мечту Станиславского о «четвертой стене». Конечно, все это больше из области легенд, но я убежден, что «Хозяйка гостиницы» в постановке Станиславского и «Трактирщица» Висконти и «Парижанка» Чаплина имеют общие черты стилистики, вырастающие из неудержимого стремления мастеров к поэтическому реализму, к выявлению «жизни человеческого духа» и, по выражению Висконти, к раскрытию «весомости человеческой личности».

Отсюда становится понятным и обращение итальянского режиссера к драматургии Чехова. В том же 1952 году триумфом Висконти становится его спектакль «Три сестры». Сам он позже вспоминал: «... «Три сестры» возникли в моем воображении, только когда я мысленным взором «увидел» мизансцену последнего акта — сад, три березы и трех женщин рядом с ними» [19].

Этот спектакль знаменателен не только для истории итальянского театра, в котором не было накоплено никаких традиций воплощения чеховской драматургии — поэтому Висконти здесь явился подлинным новатором; но международное значение его проявилось значительно позже, когда настала пора, после длительных наблюдений, в корне пересмотреть изжившие себя теории о неизбежной войне между «новым», значит, прогрессивным искусством кино, и «древней», следовательно, устаревшей культурой театра.

Самый передовой кинематографист своего времени обратился к самой трудной и долгое время считавшейся даже не сценичной «бездейственной» драматургии русского автора и в содружестве с ним создал спектакль, потрясший сердца зрителей, и тем самым практически положил начало процессу, теоретическое осознание которого наступило лишь сейчас, то есть спустя четверть века.

Не побоясь упреков в излишнем цитировании, приведу мысли советской исследовательницы, которую наблюдения над судьбами чеховского театра привели к чрезвычайно важным выводам общего порядка. Театровед Т. Шах-Азизова в своей работе «Чехов, кино и телевидение» пишет:

«Некогда кино питалось от соков театра, затем кино влияло на театр... Теперь же трудно, а иногда и невозможно всякий раз проводить «ведомственные» рубежи. Каждый день на практике рушатся табу и разделения, и мы попросту не замечаем (потому что привыкли уже), как нынешняя кинематографичность пропитана театральностью...

Как бы то ни было, нынешние зрелищные искусства оказываются мудрее иных своих критиков и вместо войны очевидно идут на сближение» [20].

---

[18] R. Bartes. Théatre populaire, 1956, N 20.

[19] «La table ronde». Mai 1960.

[20] «Вопросы киноискусства», № 15. М., «Наука», 1974, стр. 168.

И ей же принадлежат следующие справедливые строки:

«Произведения Чехова объективны, но не бесстрастны, а время обязывало воспринимать их и пристрастно — обострять, остранять, укрупнять. Опыт показал, что только так поданная классика звучит и воспринимается сегодня и театр возродил Чехова к новой жизни, когда понял это» [21].

Вот такое современное понимание Чехова и проявил Висконти, поставив с не меньшим успехом, вслед за «Тремя сестрами», еще и «Дядю Ваню» и «О вреде табака», а затем и «Вишневый сад». Он не применял никаких внешних заимствований у кинематографа, и ему не понадобились больше вставные театральные «аттракционы», но весь опыт предыдущего обращения к Шекспиру и накопленное умение работать с актером, и чувство правды, воспитанное на встрече с «типажом», — все это, спроецированное на русский национальный характер, укрепляло магию его режиссерского таланта. А в том, что здесь замешано «колдовство», не оставил сомнений сам Висконти, когда раскрыл тайну своих привязанностей:

«В моей театральной деятельности существуют два элемента равной значимости. Первый — это театр Чехова, к которому я обратился сравнительно поздно из почтительности. Я считаю Чехова одним из самых великих, наряду с Шекспиром и Верди. Упоминая Верди, я затрагиваю второй элемент. Тут же я хочу сказать следующее: Стендаль завещал, чтобы на его памятнике было начертано: «Он любил Чимарозу, Моцарта и Шекспира», — я бы хотел увидеть на моем надгробии: «Он любил Шекспира, Чехова и Верди».

Верди и итальянская мелодрама были моей первой любовью. Почти во всех моих произведениях, будь то фильмы или спектакли, есть элементы мелодрамы. Меня в этом упрекают, а я ставлю себе это скорее в заслугу» [22].

Какие еретические признания, что за кощунство ставить Чехова вровень с Верди! Самое



«Самая красивая»

закостенелое, устарелое и помпезное явление — оперу сравнивать с тончайшим кружевом психологических интимных пьес русского реалиста!

Что общего у них с дешевыми эффектами отживающей мелодрамы — ведь до сих пор упрек в «мелодраматичности» является выражением крайней унизительности в критических оценках!

Однако настойчивое выражение этих, казалось, несовместимых вкусов я услышал от

[21] «Вопросы киноискусства», № 15, стр. 153.
[22] «La table ronde». Mai 1960.

самого Висконти, когда он впервые приехал в Москву в качестве члена жюри II Международного кинофестиваля. Всемирно признанного художника, но весьма скромного, сдержанного человека, многое у нас поразило — прежде всего ощущение того, что он кому-то интересен и нужен. Советские зрители, журналисты узнавали его, наперебой просили автографы и интервью, кинематографисты высказывали знаки внимания и уважения. В дружеской беседе мастер сказал, что нравы на Западе приучили его к тому, что режиссер «фигуры не имеет», в счет идут только актеры — «кинозвезды». Здесь в Москве он по-новому ощутил значимость своей профессии.

При общении с Висконти личные его качества производили настолько большое впечатление, что становился понятным тот, редкий в условиях капиталистического кинопроизводства, случай, когда съемочная группа, постоянно работавшая с режиссером, ухитрялась сохранять ему верность на протяжении тридцати пяти лет.

Однажды я задал Висконти вопрос о его творческих пристрастиях, и он подтвердил свое увлечение Верди и мелодрамой. Ход его аргументов был, примерно, таков: для Италии, где музыка вообще, а пение в частности, находятся как бы «в крови у народа», Джузеппе Верди не отживший художник мертвого жанра, а выразитель национальной культуры, и творения его могут и должны звучать современно при обязательном условии глубокой и верной трактовки.

Здесь Висконти также прочно опирался на глубокие мысли Антонио Грамши, высказанные им в «Тюремных тетрадях»:

«Вкус является «индивидуальным» или свойственным небольшим группам, здесь же речь идет о больших массах, и поэтому нельзя не говорить о культуре как историческом явлении, о существовании двух культур: «выдержанный» вкус носит индивидуальный характер, не более, мелодрама же отвечает национальному вкусу, то есть национальной культуре.

...Народ интересуется содержанием, но предпочитает, чтобы интересующее его содержание было изложено большими художниками. Следует вспомнить, что я писал о любви народа к Шекспиру, к греческим классикам, а в наше время — к великим русским романистам (Толстой, Достоевский). А в музыке — к Верди»[23].

Таким образом, в системе взглядов Висконти понятие оперной условности само по себе вовсе не «преступно» и равноценно системе условностей любого другого искусства, в частности, и кинематографического.

Здесь добавлю от себя, что убедился несколько позже в правоте мыслей Висконти, когда попробовал проанализировать закономерность встреченного мной в зарубежной критике термина «кинoопера» в применении к фильму Эйзенштейна «Иван Грозный». Если попробовать осмыслить этот термин, в данном случае, не в привычном уничижительно-бранном смысле и не в качестве примера сдачи кинопозиций театру, а, напротив, устанавливая органическую связь изображения с музыкой, строгую и сложную ритмическую организованность, общую повышенную зрелищность, знаковую «иероглифическую» систему актерской игры сходную с традициями восточных обрядовых представлений, то следует в результате признать появление и законность существования о с о б о г о жанра со своими стилистическими особенностями.

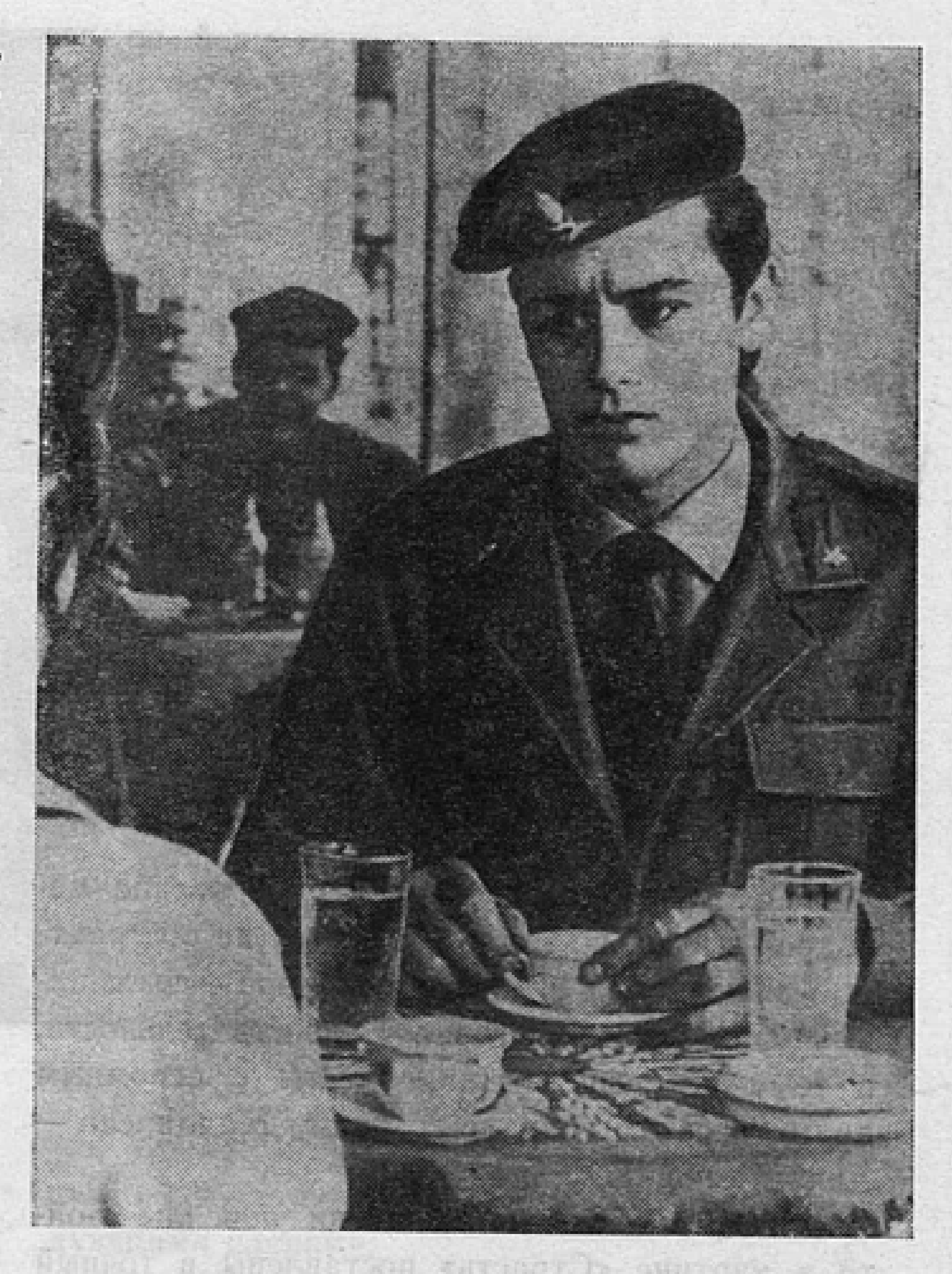
На театре, внутри самой оперы, поскольку ее обязательным признаком является пение, также давно появились отклонения от bel canto, — прозаизмы, речитативы отличают и «Женитьбу» Мусоргского, «Воццека» и «Лулу» Альбана Берга и оперы Прокофьева, Стравинского, Бриттена, Щедрина, Луиджи Ноно; что же касается кино (не касаясь «мюзиклов» или экранизаций оперетт для Джаннет Макдональд), то «оперность», в благороднейшем смысле этого слова, свойственна одной из самых удачных по цвету, ритму и вкусу картин Жана Ренуара «Золотая карета» по пьесе Мериме (из цикла «Театр Клары Газуль») с Анной Маньяни в главной роли (недаром

[23] Антонио Г р а м ш и. Избранные произведения в 3-х томах. М., «Иностранная литература», 1939, т. 3, стр. 515, 537.

эту тему мечтал осуществить и Висконти, а Ренуар хотел ставить экранную версию оперы «Тоска») или такой ленте, как «Медея» Пазолини (где прославленная Каллас не поет ни одной ноты!), или большинству последних фильмов Феллини, начиная с «Джульетты и духи», снятых совершенно открыто в стиле grands spectacles, — ведь и «Сатирикон», и «Рим», и «Казанова» — это «кино-оперы» в том же смысле, что и «Александр Невский» и «Иван Грозный» Эйзенштейна или «Фальстаф» Орсона Уэллса.

Даже в немом кино у них есть почтенные предки — для Италии это знаменитая «Кабирия» режиссера Пастроне, для Америки весь фрагмент Вавилона в «Нетерпимости» Гриффита и целиком «Десять заповедей» и «Знак креста» Сесиля де Милля, а для Германии «Нибелунги» Фрица Ланга и «Фауст» Мурнау. Что же касается сегодняшнего дня, то тут мы имеем уже прямое, а не опосредованное или камуфлированное обращение кинематографистов к опере, причем с такими блестящими результатами, как «Волшебная флейта» Моцарта — Бергмана или «Дон Джиованни» того же Моцарта, но на сей раз в постановке Джозефа Лоузи. Музыкальный фестиваль в Зальцбурге дал возможность Герберту фон Караяну запечатлеть на пленке свою трактовку «Кармен», а фестиваль в Оранже позволил Пьеру Журдену осуществить фильм-оперу «Фиделио» Бетховена. Не стоит забывать и об аналогичных попытках советского режиссера Веры Строевой, может быть, с некоторой робостью, но последовательно осуществившей экранизацию обеих опер Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина».

Примечательны также такие опыты, как фильмовый вариант оперы Шенберга «Моисей и Аарон» режиссеров М. Ж. Штрауба и Даниель Юйэ, впрочем, еще раньше комическими кино-операми можно было по праву назвать картины Жака Деми и композитора Мориса Леграна «Шербурские зонтики» и «Девушки из Рошфора». Фильмы «Малер» Кена Рассела или совсем иная по стилистике работа Эрика Роммера «Персеваль де Голуа» (1978), где господствуют стихотворная речь и условные



«Рокко и его братья»

декорации, позволяют отнести их к новому жанру, не укладывающемуся в привычные рамки «музыкальных» или «театральных» кинолент.

Американец Фрэнсис Форд Коппола свой последний фильм так охарактеризовал на пресс-конференции в Канне:

«Апокалипсис наших дней» принадлежит к разряду кинооопер... Я пробовал силами фильмового театра оживить морально двузначный миф... Звук является одним из главных компонентов фильма, выраженным средствами квадрофонии».

Что же касается второй привязанности Висконти, мелодрамы, то однажды он сказал мне: «Ты знаешь, все итальянское искусство страдает недугом, который я бы назвал: «комплексом Д'Аннунцио». Против этой душистой

декадентской отравы, проникающей во все поры нашей культуры, я вижу одно из противоядий — простонародность мелодрамы; как лечебная трава очищает она кровь от химических смесей аннунцианы».

И действительно, элементы мелодрамы, скорректированные строгим вкусом режиссера, присутствуют во многих его фильмах, но важно отметить, что коррекция происходит не только в эстетическом плане, но прежде всего в социальном. В романе Джиованни Верга, который послужил отправной точкой для фильма «Земля дрожит», злой рок, преследующий семью рыбаков, не результат метафизической судьбы — ход конфликта диктуется жестоким и конкретным механизмом эксплуатации труда и перипетиями открытых классовых столкновений.

Сценарий «Самой красивой» откровенно мелодраматичен, но и здесь борются не абстрактные силы добра и зла, а два мира — фальшивых фантазмов и горькой действительности, а тему неосуществленной мечты с огромным драматическим накалом несет Маддалена — Анна Маньяни.

Мелодраматические коллизии новеллы Бойто в картине «Страсть» поставлены в точный исторический контекст, волей режиссера генеральная сцена битвы и характеристики основных персонажей обрели, если можно так выразиться, «стендалевский» акцент — ведь не случайно Висконти неоднократно объяснялся в любви к этому писателю и включал в свои планы «Пармскую обитель».

В фильме «Рокко и его братья» всегда волновавшая Висконти «тема семьи, тема сражения за жизнь, тема борьбы за место под солнцем, борьбы за человеческое достоинство»[24] перерастала в социальную драму. Поэтому швейцарский исследователь Фредди Бюаш был прав, когда все дальнейшее творчество Висконти, особенно после фильма «Гибель богов», определил как путь от мелодрамы к трагедии.

Томас Манн в письме к Альберту Эйнштейну от 15 мая 1933 года, то есть в самом начале фашистской диктатуры, прозорливо заклеймил ее:

«Вся эта «немецкая революция», по глубочайшему моему убеждению, действительно противоестественна и гнусна... Она по сути своей не есть «возмущение», что бы ни говорили и ни кричали ее носители, а есть ненависть, месть, подлая страсть к убийству и мещанское убожество души»[25].

Вот именно такой предстала она в фильме Висконти «Гибель богов» (1969), самом беспощадном обвинении фашизма, который мы когда-либо видели на зарубежном экране. Опять семья, но на сей раз не сицилийских рыбаков, миланских рабочих или римских обывателей, но клан рурского короля стали, и врезанные в него три обагренные кровью ночи: 27 февраля 1933 года — ночь пожара Рейхстага; 30 июня 1934 года — «ночь длинных ножей» — истребление Рема и его сподручных; свадебная ночь баронессы Софии и Фридриха, организованная нацистами и также кончающаяся смертью. Трудно забыть Ингрид Тулин в роли Софии с ее белой маской живого мертвеца, когда походкой сомнамбулы движется она в свадебном платье под венец, как на эшафот. Этот трагический гротескный кадр, по силе равный офортам Гойи, один из самых выразительных и острых в истории мирового кино.

Скрещение истории и семейного макромира образуют в картине «Гибель богов», по выражению критика Марселя Мартена, «шекспировскую трагедию, поставленную как опера Вагнера», являющуюся, по моему мнению, вершиной социальной зоркости Висконти; так же, как в следующей картине «Смерть в Венеции», режиссер достиг кульминации в процессе поиска своей стилистики.

Здесь важно отметить еще одну особенность творчества Висконти — вряд ли кто-либо осмелится усомниться в «авторстве» его фильмов, настолько в них отчетливо проявляется сильная индивидуальность и своеобразное вйдение мира. Однако, за редким исключением, подавляющее большинство его

[24] G. Ferrara. Visconti, p. 108.

[25] Томас Манн. Письма. М., «Наука», 1975, стр. 53.


«Гибель богов»

картин являются экранизациями литературных произведений — значит, «авторство» режиссера отнюдь не сказывается в написании им самим для себя сценариев, а во владении богатством чисто постановочной палитры, в режиссерской партитуре и прежде всего в замысле, вырастающем из мироощущения и мировоззрения художника.

Интенсивная внутренняя духовная жизнь Висконти, связанная непрерывно с жизнью своего народа, позволяла ему обращаться не только к многообразной тематике, но и к разным авторам, близким ему по своим художническим устремлениям, и находить ключ к трансплантации их произведений на экран, не искажая, а, напротив, раскрывая и дополняя сущность и смысл своими режиссерскими средствами.

Взаимоотношения автора романа, пьесы или сценария с постановщиком в театре или кино всегда непросты, и это естественно, но эффект от их встречи умножается, если этот «брак» происходит не «по расчету», а «по любви». Так, по счастью, случилось у Висконти с Томасом Манном при экранизации его новеллы «Смерть в Венеции».

Еще в 1921 году, когда мюнхенский художник Вольфганг Борн прислал свои иллюстрации к книге писателя, тот ответил ему следующими словами:

«С удовольствием рассматриваю ваши поэтические фантазии к моему рассказу «Смерть в Венеции», это всегда лестное и трогательное событие для писателя — увидеть, как произведение его духа принято, воссоздано, почтено, прославлено искусством, более непосредственным, изобразительным искусством или театром...

Ваши рисунки отрадны для меня прежде всего тем, что они совершенно высвобождают новеллу из патологической перспективы, очищают ее от патологической сенсационности материала и оставляют только поэзию...

Еще два слова о последнем рисунке, озаглавленном «Смерть», который кажется мне странным и чуть ли не таинственным из-за некоего сходства. В замысел моего рассказа вторглось, в начале лета 1911 года, известие о смерти Густава Малера, чья изнуряющая яркая индивидуальность произвела на меня сильнейшее впечатление... Малера вы не знали... тем не менее — голова Ашенбаха на ва-

шем рисунке — несомненно малеровского типа. Это ведь поразительно»[26].

Не менее поразительно, как удалось Висконти воплотить замысел писателя на экране, где было во много раз труднее, чем в абстрактной графике, избежать любых физиологических акцентов и создать в результате произведение высокой и чистой поэзии.

По завету Манна он придал герою черты Малера, его музыка стала органикой фильма, и можно лишь сожалеть, что не довелось писателю увидеть при жизни наиболее конгениальное воплощение своей новеллы средствами другого искусства.

Здесь да разрешит читатель и мне воспользоваться авторским правом на стерновское отступление — уж слишком тесные лирические связи возникли у меня с городом дожей. Дважды, не встречаясь воочию с Венецией, я отражал ее в моих фильмах: в «Скандербеге» (1954) и в «Отелло» (1956) и, по счастью, ни один из ее обитателей не предъявил ко мне претензий в искажении облика Венеции.

Но вот, наконец, очутился я в городе в 1969 году — на Лидо шел мой фильм о Чехове, а в театре, окрещенном именем сказочной птицы Феникс, давали концерт из произведений Малера. Пустынным утром в узкой улочке разыскал я театр Феничe, получил билет и завернул за угол к артистическому подъезду. И остановился в оцепенении...

«Стоит немного отойти вглубь от Сан-Марко, чтобы почувствовать наплыв иных чувств, чем там, на площади. Шаги редкого прохожего звучат здесь как будто очень издалека... Вода странно приковывает и поглощает все мысли, так же, как она поглощает здесь все звуки и глубочайшая тишина ложится на сердце. На каком-нибудь мостике через узкий канал можно забыться, заслушаться, уйти взором надолго в зеленое лоно слабо колеблемых отражений... В такие минуты открывается другая Венеция... Все напоминает давно забытый сон»[27].

Так и я застыл, очарованный фантастическим пейзажем, открывшимся за театром Фениче. А вскоре еще раз испытал это колдовство, когда встретился с городом теперь уже не наяву, а в фильме Висконти. У него Венеция стала не декорацией, а равнозначным персонажем драмы — казалось, мостики перебрасывались репликами через каналы, закадровым монологом медленно текла по ним темная вода, как паузы, залегли глубокие тени в щелях домов, узкий блик солнца вспыхивал, как мальчишеский взгляд из-под длинных ресниц, зеленая вуаль плесени прикрывала старческие щеки нарумяненных стен, черные грифы гондол пометили музыкальным ключом траурную партитуру города, приговоренного к смерти...

Да будет благословен квартет художников: итальянский режиссер, немецкий писатель, австрийский композитор и английский актер достигли здесь того, что по праву именуется вершиной культуры.

Однако справедливость тут же требует признать, что у такого сложного художника, как Висконти, отнюдь не весь путь был усеян, как принято говорить, розами успеха. Знавал он и жестокие поражения — волей случая я также стал свидетелем одного из них. В 1961 году Висконти пригласил меня на премьеру своего спектакля в Париже, куда он наезжал время от времени и где в ту пору его ценили, как ему казалось (и не без оснований) больше, чем на родине.

Давнишней мечтой режиссера было поставить запрещенную итальянской цензурой пьесу елизаветинского драматурга, шекспировского современника Джона Форда «Как жаль ее развратницей назвать». Это трагедия о «преступной» любви брата и сестры манила возможностью рассказа о силе всепобеждающей страсти, восстающей против оков религиозной и ханжеской морали — здесь его симпатии к «вердизму» и «мелодраме» также могли найти новое применение; режиссер стал сам и художником спектакля.

Но особенно привлекала Висконти возможность еще одного педагогического эксперимента, носившего к тому же и несколько сенсационный характер. Два его любимых актера

---

[26] Томас **Манн**. Письма, стр. 29.

[27] П. **Муратов**. Образы Италии, т. 1. М., «Научное слово», 1917, стр. 20.



«Семейный портрет в интерьере»

Ален Делон и Роми Шнайдер (он вскоре снимет ее в новелле «Работа» в фильме «Декамерон 70») уже долгое время числились в «глазах света» женихом и невестой (впоследствии брак не состоялся, но в 60-х годах перипетии этого «романа» позволили газетчикам-сплетникам всех континентов нажить на его описании немалые деньги), и Висконти показалось соблазнительным соединить эту пару «обрученных» и на театральных подмостках.

Оба актера, будучи восходящими «кинозвездами», никогда еще не выступали на сцене и, по всей вероятности, страдали «комплексом неполноценности», желая преодолеть неписаный закон, по которому «настоящим» актером считался лишь тот, кто овладел мастерством театральной игры. Одна из драм таких популярных «звезд», как Брижжит Бардо или Мэрилин Монро, как раз и состояла в том, что они так и не смогли преодолеть в глазах критики барьера «типажности» — их считали «сексапильными марионетками» в руках опытных невропатов-режиссеров.

Висконти задался благородной целью реабилитировать своих любимцев, как сценограф он создал им великолепную декоративную раму, перенеся действие на несколько веков позже, в эпоху рококо, окружил такими первоклассными французскими актерами, как Сильвия Монфор, Валентина Тесье и Даниель Сорано, пригласил на премьеру «весь Париж» и... потерпел убийственное фиаско.

Если Роми Шнейдер застенчиво, но мило лопотала текст, как покорная ученица на экзамене в театральной школе, то «король экрана» Делон с трудом выдавливал слова, обливаясь потом, и еле передвигал свое одеревеневшее от страха тело — вдвоем они представляли жалкое зрелище. Актеры были освистаны, спектакль снят с репертуара; я не нашел сил зайти к Висконти за кулисы...

Больше ни Роми Шнейдер, ни Ален Делон не повторяли своих сценических экспериментов, а Висконти продолжал парижскую театральную практику в содружестве только с опытными партнерами — Анни Жирардо и Жаном Марэ.

Вторая неудача настигла режиссера, когда он обратился к экранизации повести Альбера Камю «Посторонний». Он следовал с величайшим пиететом за текстом автора, но

смутная метафизическая концепция бесцельности и безнадежности поступков «антигероя» повисла тяжелым камнем на судьбе фильма и потащила его ко дну. Выбор пьесы Форда и повести Камю был неточен и неплодотворен для режиссера, чью силу составляло всегда обращение к тематике, в которой мог он нащупать пульс времени и выявить социальное начало в судьбах своих персонажей.

Возвращаясь к режиссерской деятельности Висконти 50—60-х годов, мы отмечаем как активное использование киноопыта в театральных постановках («Трактирщица», «Три сестры»), так и проникновение театрально-зрелищного начала в фильмы — картина «Страсть» самый яркий пример этому. Представление «Трубадура» Верди в театре Фениче, которым открывается фильм, предвещает и обращение режиссера к циклу его оперных спектаклей — он начинается с «Весталки» Спонтини, осуществленной на сцене Ла Скала в Милане.

Казалось логичным, что мастер, прославившийся как вдохновитель неореализма в кино и последователь Станиславского в театре, обратится к опере с целью произвести и там реформу, подобную стремлениям русских режиссеров Лапицкого и Санина к внедрению реализма и превращению оперы в некую гибридную форму «музыкальной драмы». К всеобщему удивлению и возмущению, Висконти поступил наоборот, он не только сохранил все «условности» оперного спектакля, но возвел их в степень осознанного приема, очищенного от наростов штампа и доведенного до эстетического совершенства. Утверждая ведущую роль музыки и пения и подчиняя им все остальные компоненты спектакля, он следовал основным традициям итальянской оперы, считая их не «рутиной», а органическим стилем, не нуждающимся в стремлении к натуралистическому «правдоподобию».

Когда другой режиссер-новатор Джорджио Стрелер был приглашен в Париж для постановки оперы Верди «Симон Бокканера», в интервью журналу «Нувель обсерватер» он как бы теоретически обобщил подобную практику:

«Возможности оперы обусловлены присущей ей особенностью выделять из жизни самое существенное и придавать ему универсальный характер. Она является не копией действительности, а скорее «метафорой» жизни и истории, осуществляет в этом качестве остранение в брехтовском понимании!

...Моя постановка оперы Верди, возможно, покажется слишком традиционной, но мне думалось, что довериться определенной традиции, разумеется, пересмотренной и подправленной, будет правильнее, чем переделывать текст, который следует петь и играть таким, каким он есть».

И Стрелер закончил беседу словами, которые следовало бы запомнить не только оперным, но и кинематографическим режиссерам:

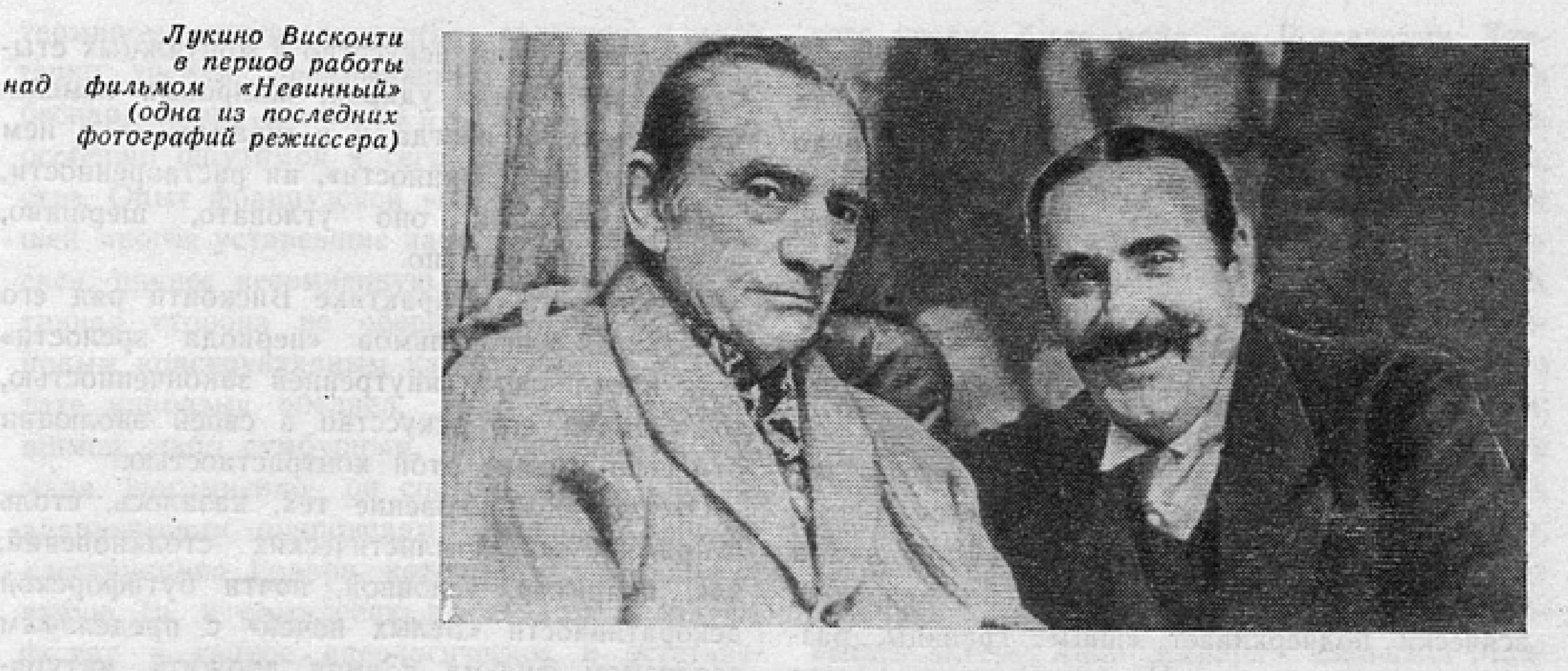
«Иногда требуется мужество для того, чтобы не следовать духу времени, а быть в полном согласии с тем, что ты делаешь».

Что же касается Висконти, то если в связи с реалистической трактовкой его спектакля «Трактирщица» (кстати, также впервые показанного в обрамлении великолепной архитектуры театра Фениче) критики вспоминали живопись Моранди или Пьетро Лонги (что, между прочим, не вполне точно, так как фигуры на полотнах Лонги в традиционных венецианских бауттах воспринимались не только в бытовом контексте, но и романтическом — вспомним увлечения ими «Доктора Даппертутто» Мейерхольда), то монументальные композиции «Весталки» отождествлялись уже с полотнами Давида.

Думаю, отнюдь не случайным явилось то обстоятельство, что большинство музыкальных успехов Висконти было связано с обязательным сотрудничеством такой певицы, как Мариа Каллас, чье поразительное canto счастливо и редко соединялось с талантом большой трагической актрисы. В результате строгие рамки скупых мизансцен оперных спектаклей Висконти не мешали, а облегчали проявление страстей человеческих, выраженных прежде всего музыкой и голосом, способным не только к воспроизведению виртуозных фиоритур, но и к передаче движений сердца.

Однако Висконти не был бы Висконти, если бы ограничился только канонизацией тради-

Лукино Висконти в период работы над фильмом «Невинный» (одна из последних фотографий режиссера)



ций — там, где считал возможным и необходимым, он вводил «новшества», кажущиеся сегодня скромными, но вызвавшими в то время бурю негодования со стороны «знатоков», — особенно потряс он эту аудиторию теми вольностями, которые позволил себе при трехкратном обращении к своей любимой «Травиате».

Тщательно воссоздавая эпоху 80-х годов, он населил ее не статистами-манекенами, а живой и разнохарактерной толпой персонажей (как жаль, что я лишен возможности сравнить его работу с постановками «Травиаты» В. Немировича-Данченко и «Дамы с камелиями» В. Мейерхольда). Однако история оставила нам свидетельства лишь о деталях — о том, что он позволил себе выпустить героиню для исполнения прославленной арии первого акта в ночном туалете, а в последнем акте, напротив, предложил певице спеть не менее знаменитую прощальную арию не в ночной сорочке, а в выходном манто, которое она в последнем усилии накидывала на плечи, пытаясь еще раз появиться в том светском обществе, которое приговорило ее к смерти...

Тонкие психологические «актерские» подсказки, даже их не могли простить режиссеру «охранители» традиций. Но довольно об оперных постановках Висконти. Заканчивая рассуждения о музыкальных спектаклях Висконти, мы приведем одно общепринципиальное соображение. Любопытно, что Висконти никогда не ставил ни одного произведения Брехта — эту роль за него выполнил Джорджио Стрелер, чьи интерпретации брехтовских пьес были настолько совершенными, что сам автор признал их превосходство над работами Берлинер-Ансамбля.

По-видимому, Висконти был очень далек от всей системы брехтовского «очуждения», и стилистика его пьес не заставляла работать режиссерскую фантазию, но тем более интересно отметить, что на практике он, как бы интуитивно, следовал путем немецкого новатора. Думаю, что итальянский мастер, сохраняя и совершенствуя чистоту традиций оперных спектаклей, тем самым противостоял расхожему понятию «синтетичности», которое стало слишком общеупотребительным и было изрядно вульгаризировано в последнее время. Этим термином, якобы знаменующим ведущую тенденцию современного искусства, окрестили все — не говоря уже о почтенной опере (она, конечно, «синтетична», ибо в ней «сливаются» музыка, вокал, драма и зрелищность) или вообще сегодняшний театр (ведь в нем «синтетизируются» слово, та же музыка, движение, свет, экран и т. д.), но прежде всего венцом «синтетизма», опираясь, по-видимому, на поверхностно понятые теоретические постулаты Эйзенштейна, объявили кинематограф.

Не вдаваясь в полемику, вынужден все же отметить, что понятие «синтетичности», объясняемое и многими субъективными отличиями

творчества этого художника, гораздо сложнее и строже, чем та удобная «свалка», куда умудряются сплавить многие мало или плохо объясненные явления искусства, прикрывая все «проблемой синтеза»[28]. Поэтому позволю себе не согласиться с ее универсализацией и попытками выдать за ведущую и всеохватывающую тенденцию в развитии современного искусства. Прислушаемся еще раз к трезвому голосу советского театроведа:

«Принципиальная новизна брехтовского решения проблемы, однако, заключается в том, что он не только не стремится к гармонии и слитности искусств в спектакле, но, напротив, всячески подчеркивает «швы», границы, различия между ними... Не желая «сплава всех художественных элементов постановки», Брехт требует «разграничения элементов»:

> Отделяйте песни от остального!
> Пусть эмблема музыки, пусть изменение света,
> Пусть проекция надписей или картин возвещают,
> Что другое искусство выходит на сцену[29].

Что достигается этим? «Взаимодействие искусств становится тут живым; противоречивость составных элементов не сглаживается». ...Брехт отстаивает четкость рубежей между искусствами, открытость переходов от одного к другому; известные внутренние диссонансы»[30].

Осмелюсь думать, что именно эта тенденция не к «слитности», а к «столкновению» различных элементов, как внутри одного вида искусств, так и «вовне», между разными искусствами, наиболее точно выявилась в практике современного искусства и требует дальнейшего пристального рассмотрения.

Юрий Тынянов писал:

«Шероховатость, пещеристость — признак молодой ткани; старость гладка, как биллиардный шар»[31].

Современный мир весь в движении, борьбе, сшибке, классовых схватках, в столкновениях; и современное искусство в монтажных стыках, «коллажных» ударах, жанровых изменениях, швах, а иногда и в шрамах — в нем нет места ни «слиянности», ни растворенности, ни смазанности: оно угловато, шершаво, фактурно и заострено.

В частности, в практике Висконти ряд его спектаклей или фильмов «периода зрелости» если и отличается внутренней законченностью, то в целом его искусство в своей эволюции отмечено именно этой контрастностью.

Отсюда возникновение тех, казалось, столь непримиримых стилистических столкновений, как, например, условной, почти бутафорской декоративности «Белых ночей» с предельным реализмом фильма «Земля дрожит», натурализма «Самой красивой» с фантасмагорией «Розалинды», утонченного психологизма «Фрекен Юлии» Стриндберга с монументализмом «Эгмонта» Гёте, словом, здесь все в таком же непредсказуемом движении, как это было разве что еще у одного такого же волшебника искусства — В. Э. Мейерхольда.

Его современники, восхищаясь или негодуя, также с изумлением наблюдали за переходами мастера от «Балаганчика» Блока к операм Мусоргского и Глюка, от драм Лермонтова к феериям Маяковского, от фарса Кроммелинка к патетике Сельвинского, от сатиры Сухово-Кобылина к мелодраме «Дамы с камелиями» Дюма.

Мейерхольд и Висконти, жившие в разные годы одной и той же эпохи, — кудесники и обладатели секрета вечной молодости современного искусства, противостоящего идее успокоения в некоей расплывчатой «синтетичности».

Отлично понимая, что, поставив здесь такие спорные вопросы, я не только не сумею ответить на них подробно или убедительно защитить свою точку зрения, я все же позволил их хотя бы перечислить, так как они облегчают понимание позиций Лукино Висконти и, главным образом еще и потому, что они позволяют оценить еще одну весьма важную и, казалось, противоречивую сторону его творчества — стремление к мастерству.

Существенным недостатком злоупотребления

---

[28] Кстати, тут же стоит упомянуть, что действенная до сих пор, и полностью современная, эйзенштейновская система «монтажа аттракционов» теоретически и практически противостоит посылам «синтетизма».

[29] Б. Брехт. Театр. М., 1965, т. 5/2, стр. 453.

[30] Т. К. Шах-Азизова. Синтетизм драматического театра. В сб.: «Взаимодействие и синтез искусств». Л., «Наука», 1978, стр 60.

[31] Ю. Н. Тынянов. Поэтика. Литература. Кино. М., «Наука», 1977, стр. 186.

термином «синтез искусств» является, с моей точки зрения, прикрываемые им проявления беспардонного дилетантизма, этой беды, особенно ощутимой в сегодняшнем киноискусстве. Опыт французской «новой волны», смывшей многие устаревшие параграфы киносинтаксиса, принес несомненную пользу, но деструктивная сторона не обернулась впоследствии новым конструктивным качеством, и в результате киноязык обеднел, стал либо заикающимся, либо сумбурным, как заклинания шамана. Несомненно он соответствовал право-анархическим проповедям главного пророка «деструкции» Годара, который и завел доверчивую (и, к сожалению, в основном молодую) паству в топкое идеологическое и эстетическое болото.

Наконец, с опозданием это были вынуждены признать и главные защитники «годаризма», французские левые критики. Статья одного из них «Нашествие любителей» гласит:

«Ничто в действительности так быстро не выходит из моды, как то, что чрезмерно: попросту потому, что чрезмерное всецело принадлежит моде, сегодня доказательства тому — те эффекты, которые некогда культивировали «новая волна» и приверженцы «синема верите»... В свое время они создали обманчивое впечатление: никто до них не осмеливался снимать столь раскованно. Что же осталось от этого сегодня?.. Любительское кино, плохо снятое, с некачественным изображением, плохо скадрированное, плохо смонтированное... Благодаря своей неестественно раздутой аудитории «новая волна» открыла двери поверхностности и вырождению» [32].

Далее автор статьи упоминает о «беспрецедентном интеллектуальном терроре», к которому прибегали для защиты своих позиций кинематографисты, вышедшие из рядов критики, и, действительно, одной из жертв такого террора часто становился и Висконти. На него либо сыпались упреки в академизме и конформизме, либо его фильмы просто-напросто замалчивались. Заметим, что Висконти никогда не был «модным» режиссером — на кого угодно была мода: на Росселлини, Хичкока, Бергмана, Трюффо, Годара, Антониони и даже Штрауба — только вокруг имени Висконти царила в прессе и в «кругах» тишина, уж слишком острым укором воинствующим снобам были его фильмы, лишенные каких-либо внешних признаков «современного» кино.

Мы уже упоминали об их монтажном построении, спокойном, внятном, вежливом (по отношению к зрителю), немногословном; в оптических средствах отсутствовали все «модные» трюки, длиннофокусная оптика, съемка «рапидом», неоправданные ракурсы, педалирование крупными планами, «нарез» коротких кусков; вокруг режиссера сгруппировались актеры Анни Жирардо, Сильвана Мангано, Катрина Паксину, Клаудиа Кардинале, Марчелло Мастроянни, Берт Ланкастер, Ален Делон, Дирк Богард, Ренато Сальватори, Хельмут Бергер, не говоря уже о мастерах драмы и оперы.

Висконти называли «перфекционистом» (от французского слова perfection, обозначающего совершенство, законченность), и мне кажется, справедливость этого определения подтвердило время — фильмы мастера вошли и останутся в истории мирового кино, изделия дилетантов канули в Лету.

Но глубоко ошибочным было бы упрекать Висконти в самодовольстве, в переоценке формы как таковой; прислушайтесь, с какой страстностью и даже болью взывает он к подмастерьям, ищущим секрет успеха:

«Сегодня я говорю им — делайте плохо ваши фильмы, но скажите ими что-либо, делайте плохо, но защищайте ими какую-либо позицию, вложите в них свое сердце, выложитесь в них до конца. А они снимают фильмы хорошо, но они меня не трогают, несмотря на техническую безупречность. Потому что не идет в счет ни ухищренность барокко, ни умение скадрировать сцену (чему научиться нетрудно), все это ничего не стоит, если внутри сцены пустота» [33].

Фильмы самого Висконти последнего периода, то есть середины 60-х годов, начиная с

---

[32] Rolan Lacourb, «Ekran 77», N 59.

[33] G. Ferrara. Visconti, p. 103.

экранизации романа Томази ди Лампедуза «Леопард», становятся все наполненнее питательной влагой познания, как драгоценные сосуды, художник все более приближается к емкой, вместительной форме повествования, близкой теперь скорее к роману, чем к новелле. Поэтому и рассказ Манна, и оригинальный сценарий Энрико Медиоли и Сузи Чекко Д'Амико «Семейный портрет в интерьере», и наконец, даже попытка преодоления «комплекса Д'Аннунцио» в «Невинном» — все приобретает черты эпичности, округлости, особой завершенности. Казалось, близки к осуществлению и давно созревающие замыслы о воплощении на экране таких полотен, как «Волшебная гора» Томаса Манна и «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста...

Но время не удается остановить... Художник уходит из жизни, подтверждая всеми своими деяниями правоту великих слов:

«Марксизм завоевал себе свое всемирно-историческое значение как идеологии революционного пролетариата тем, что марксизм отнюдь не отбросил ценнейших завоеваний буржуазной эпохи, а, напротив, усвоил и переработал все, что было ценного в более чем двухтысячелетнем развитии человеческой мысли и культуры» [34].

Художником, равным мастерам Высокого Возрождения, называли еще при жизни Лукино Висконти его сограждане, последуем их примеру и, по правилам кольцевого построения, закончим словами любимого им писателя, которые на сей раз мог произнести в «Фьоренце» не Лоренцо ди Медичи, по прозвищу Великолепный, но сам Лукино Великолепный:

«Я так сильно любил жизнь, что даже смерть полагал торжеством жизни. То была поэзия, то было от избытка... Пусть наши жизни воссияют, припоминая то, что было.

Пико. И что будет вновь» [35].

[34] Сб. «В. И. Ленин о литературе и искусстве», М., «Художественная литература», 1967, стр. 454.

[35] Томас Манн. Собр. соч., т. 6, стр. 86—87.

Ольга Рейзен,
Григорий Цитриняк

В борьбе с прошлым

Встречи с испанскими кинематографистами

Есть такой спортивный термин «прессинг по всему полю»; кто осудит нас за то, что мы применили «прессинг» к испанским кинематографистам? Мы ведь так мало знаем о кино сегодняшней Испании...

Теперь можно откровенно сознаться, что мы задавали вопросы везде, где могли:

начиная с первой же пресс-конференции, после которой часть гостей вернулась на родину, а часть отправилась в поездку по нашей стране, чтобы побывать в Тбилиси и Волгограде;

кончая последней, в московском Доме кино, где председательствовал кинорежиссер Эмиль Лотяну;

и даже в промежутке между официальными встречами, когда сеньор Хосе Луис Гарси «единолично» отвечал на наши вопросы в холле четвертого этажа гостиницы «Советская», пока его жена, актриса Мария Касанова, готовилась в номере к очередному приему...

А потом свели все отдельные разговоры в один непрерывный диалог, каким он, несомненно, и был в эту первую в Советском Союзе Неделю испанского кино.

Что же до самих фильмов, то они оказались очень разными: и по жанрам, и по темам, и, конечно, по мастерству авторов. Глубоко субъективные, исповедальные ленты («Выкорми воронов», «Одинокие на рассвете») чередовались с авантюрными («Пес», «Передай Хименесу»), а эти, в свою очередь, сменяли картины, в которых присутствовал тот самый «испанский колорит», что высмеяли Бардем и Берланга еще в 1952 году в фильме «Добро пожаловать, мистер Маршалл!»...

Но все вместе они являли собой сгусток отвращения и ненависти к прошлому — франкизму. И — ко всему, что еще сохранилось от него в сегодняшней Испании...

Вначале представим гостей:

Луис Эскобар де ля Серна, генеральный директор Управления кинематографии Министерства культуры Испании;

Хосе Луис Гарси, режиссер и сценарист;
Мария Касанова, актриса;
Антонио Исаси, режиссер и продюсер;
Санчо Грасия, актер и продюсер;
Кармело Ромеро де Андреас, заместитель генерального директора Управления кинематографии;
Клаудио Ниубо, ответственный работник Управления кинематографии.

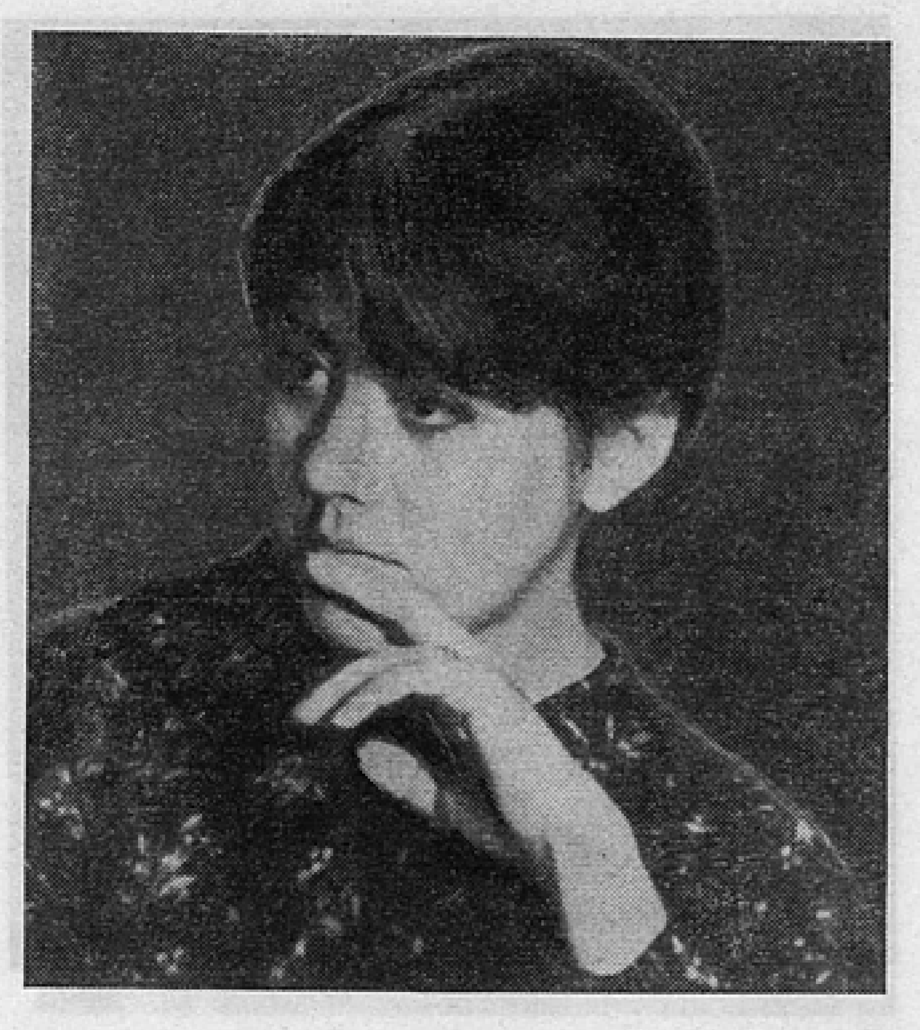
●

В. Ключанский, главный редактор В/О «Союзинформкино». В соответствии с Соглашением о культурном сотрудничестве между СССР и Испанией в Советском Союзе проводится первая Неделя испанских фильмов. Вы видите на сегодняшней пресс-конференции представительную делегацию испанских кинематографистов. Я думаю, будет интересно вначале послушать главу делегации, а потом задать вопросы, какие присутствующим захочется задать.

Л. Эскобар. Сеньоры, я очень рад возможности присутствовать здесь. Прежде всего мне хотелось бы упомянуть о теплом приеме и помощи со стороны Госкино СССР и других организаций. Я считаю, что знакомство между Испанией и СССР — лучше даже сказать: взаимная любовь между народами наших стран — находит выражение в культурных связях. И кино — одно из лучших средств для знакомства с образом жизни друг друга.

Как вам известно, последние политические перемены в Испании вызвали также определенные изменения и в образе жизни людей. Естественно, кино не осталось в стороне от этих перемен.

В течение двух последних лет испанские фильмы получили много премий на международных фестивалях, и это аргумент в пользу того, что качество наших картин и их значимость растут. Нелишне упомянуть, что испанские картины на таких фестивалях должны были соревноваться с очень хорошими иностранными лентами. Поэтому я рад сегодня представить вам не только фильмы, но и их создателей. Все они обладают одним важным качеством — талантом. А у Марии Касанова есть еще и такая «деталь», как красота...



Мария Касанова

Может быть, я что-то упустил из-за плохой памяти, но я отдаю себя в ваше распоряжение для ответа на любой ваш вопрос. Так что можете спрашивать. Пожалуйста.

«По-зя-люс-та»,— по-русски повторил сеньор Эскобар это трудное, трудное, трудное слово «пожалуйста».

— Ваш визит ограничен рамками Недели или предполагаются какие-нибудь переговоры о дальнейшем культурном сотрудничестве?[1]

Л. Эскобар. Наше участие предполагает не только показ в трех городах — Москве, Тбилиси и Волгограде. Сегодня утром у нас была встреча в Госкино, и состоялся очень полезный, эффективный и одновременно приятный разговор, важность которого трудно переоценить. В ходе его большое внимание было уделено, в частности, Неделе советского кино в ноябре этого года в Испании — кстати, тоже в трех городах; очевидно, это будут Мадрид,

---

[1] Комментарий к фильмам принадлежит авторам репортажа; часть вопросов, набранных курсивом, задавалась участниками пресс-конференций.



Встречу ведет режиссер Эмиль Лотяну

Барселона и Севилья. По традиции, мы хотим, чтобы отбор картин был проведен той стороной, которая представляет фильмы на Неделю.

Корреспондент газеты «Паис» (Испания). Сеньор генеральный директор...

Л. Эскобар. Да?

Корр. «Паис». ... кто будет отбирать фильмы — генеральная дирекция или сами режиссеры?

Л. Эскобар. Как я уже говорил, по традиции, мы хотим, чтобы отбор проводила сторона, которая представляет фильмы. Скорее всего, она будет лучшим судьей. Здесь взаимный интерес.

Корр. «Паис». Здесь не совсем взаимный интерес: вы послали одиннадцать фильмов, а на Неделе демонстрируются только семь.

Л. Эскобар. Число картин, присланных для Недели, естественно, превышает то, что будет показано в кинотеатрах: логично послать больше, чтобы страна отобрала, что ей больше подходит. Остальные фильмы будут демонстрировать в Доме кино.

Корр. «Паис». А как вы объясните, что на Неделе показывают две картины Гарси и не показывают «Национальное ружье» Берланги?

Л. Эскобар. Повторяю, остальные фильмы, кроме семи, будут демонстрироваться в Доме кино. Ни одна картина не останется вне показа. Еще раз настаиваю на том, что отбор фильмов для Недели сделан не советской, а испанской стороной.

Корр. «Паис». Я хочу знать, были ли сделаны какие-то сокращения в «Национальном ружье», и почему?

В. Ключанский. «Национальное ружье» мы показывали сегодня до пресс-конференции как раз этой аудитории журналистов. Из фильма не было вырезано ни одного кадра, он шел в том виде, в каком его прислали. Раз уж об этом зашла речь, хочу сказать, что картины, не вошедшие в программу Недели, уже демонстрировались и еще будут показываться в Доме кино желающим. У каждой аудитории есть своя специфика, и мы не хотели вводить для зрителей какие-либо ограничения, хотя бы возрастные.

А. Исаси. Когда самолет приземлился в Москве, меня просили сделать одну купюру. Мне сказали, что сокращение необходимо именно для того, чтобы не вводить возрастные ограничения.

В. Ключанский. Речь идет о фильме «Пес»?

А. Исаси. Да. Меня просили учесть, что в кино ходят дети, и я, как гуманный человек, согласился вырезать сцену, которая была эротической и не имела никакой другой ценности; она не затрагивала смысла картины, иначе я бы не согласился.

— Естественно, что каждый кинематограф имеет свой национальный характер. Поэтому возможно, что некоторые фильмы, представленные на Неделе — в частности, «Национальное ружье» и «Форели», — будут недостаточно понятны советским зрителям. Может быть, следовало дать специальную экспликацию для того, чтобы даже подготовленная публика поняла их более глубоко?

В. Ключанский. Это не вопрос, это уже предложение...

«Форели» (режиссер Хосе Луис Гарсия Санчес) и «Национальное ружье» (режиссер Луис Берланга). В обоих фильмах социальная аллегория разыграна в жанре сатирической комедии.

Хосе Луис Гарсия Санчес представляет членов спортивного клуба рыболовов — не всех, а только избранных,— собравшихся на обед по случаю закрытия сезона. Никто в мире не стал бы есть форель, настолько испорченную, что на кухне ее готовили в противогазах, а эти — едят, ведомые «здоровым» спортивным духом. Кое-кто уже умер, но трупы остаются за столом, опираясь на плечи пока еще живых соседей. Символика трапезы — в неизбежности гибели буржуазного общества.

Почти во всех ролях фильма заняты малоизвестные актеры; их игра близка к документальности. Да и камера (оператор М. Торуэлья) создает ощущение естественности — в какой-то момент даже начинает казаться, что она отсутствует и мы сами находимся в клубе: то подсаживаемся к столикам, то спускаемся в кухню... Это ощущение усиливается и плавностью монтажных переходов; своеобразие режиссуры в том же: режиссер «не виден» на экране.

Но рассказ о неминуемости гибели буржуазного общества — не единственная цель фильма. В «Форелях» дана картина всего общества, роль его социальной верхушки, ее связь с другими слоями. Тяжелые ворота отделили членов клуба от неизбранных, рвущихся на обед. Как и в жизни, в ход пускается сила: в данном случае оказалось достаточно нескольких выстрелов в воздух и струи из огнетушителя. Но это — в кино...

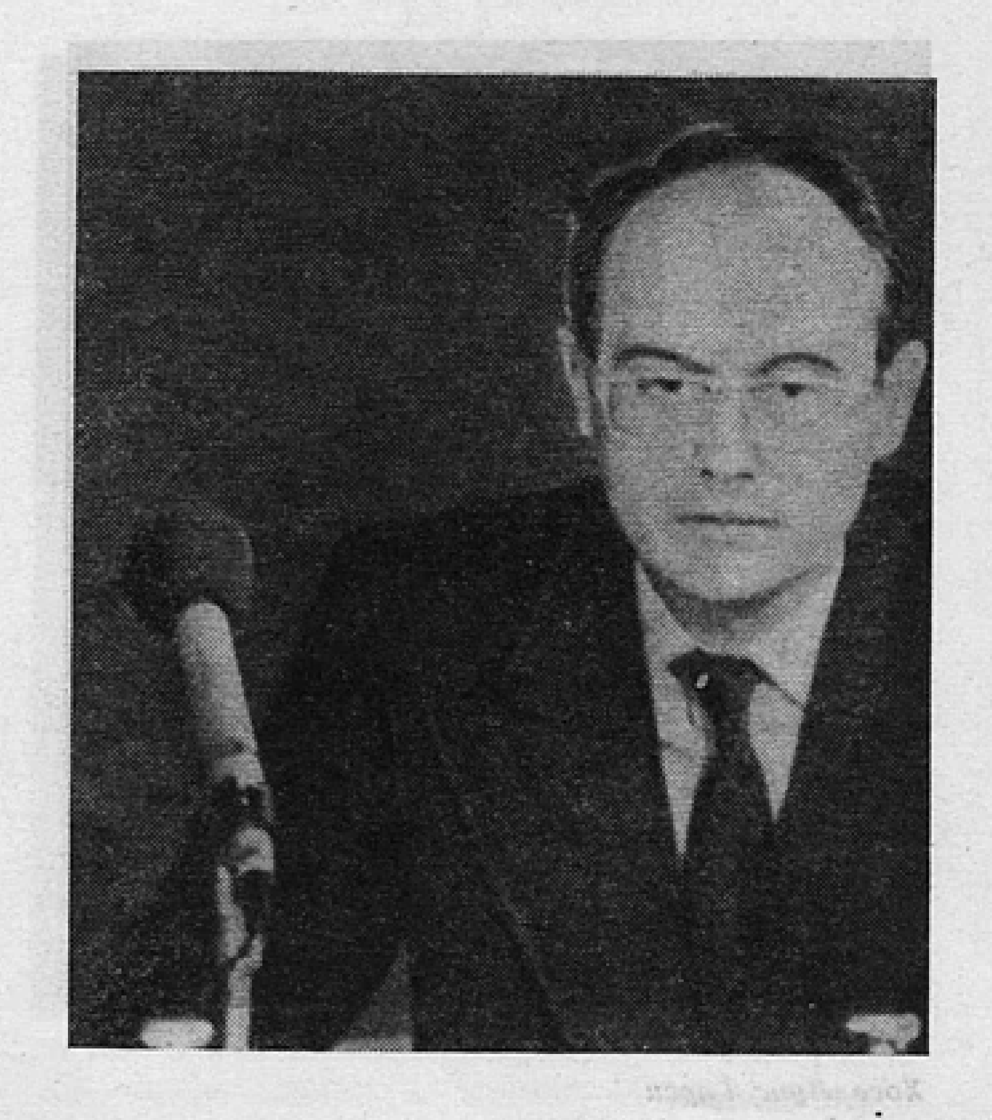
В трех этажах клуба разместились:

на верхнем — дети: они полны иллюзий, чисты и наивны, они играют в театр и в костюмах прошлого века произносят слова о любви, верности, смерти за родину — слова, не существующие не только в лексиконе, но и в помыслах их отцов и матерей, которые...

этажом ниже с энтузиазмом поедают протухшую форель. От их веселья попахивает не меньше, чем от рыбы, которую...

на первом этаже готовит дворня, но здесь даже не стараются прикрыть отсутствие морали клочками светской условности: на кухне порок наг в прямом и переносном смысле...

Если в «Форелях» трупы участвовали в пиршестве наравне с живыми, то в «Национальном ружье» вместе с гостями, приехавшими в поместье «Техадильос», ест, пьет, смеется, охотится труп политический — министр Альваро. Да и от всего здесь, в поместье, расположившемся в красивой местности близ Мадрида, за версту несет тленом, начиная с



Луис Эскобар де ла Серна

еле живого владельца и кончая гостями, среди которых, например, упорно не желающая стареть донья Лаура с маской смерти вместо лица. Под стать папаше и будущий наследник — потомственный сексуальный маньяк, извращенец с физиономией дегенерата (его играет известный актер Хосе Луис Лопес Васкес).

Вход в поместье, в отличие от клуба в «Форелях», открыт для неизбранных — надо только заплатить. Но гостям не будут предоставлены удобства: нет горячей воды, грелку можно получить, лишь «подмаслив» горничную, по комнатам спокойно разгуливают крысы...

Фильм начинается под нарастающее блеяние овец, и «бараны», готовые вывернуть свой карман за право посетить поместье маркиза и завести в нем нужные деловые связи, не заставляют себя ждать. Один из них — промышленник-каталонец Хаиме Канибель. Он прибыл в «Техадильос» полный надежд на то, что встреченные им чины будут способствовать процветанию его предприятия. Ему не повезло. И вместо нужных связей он увозит связку протухших куропаток. А предвестник скорой кончины — запашок гнили, которым отдавали несвежие форели, сквозит и в финале «Национального ружья», выражая объединившую двух режиссеров ненависть к франкистскому режиму. Диктатура пала, но гнилые корни еще не удалены и продолжают отравлять организм.



Хосе Луис Гарси

●

Л. Эскобар. Я бы хотел сказать, что испанская киноадминистрация относится с полным уважением к свободе выражения в кино. Если у испанской прессы есть какие-то сомнения, мне хотелось бы, чтобы присутствующие здесь кинематографисты их тут же разрешили.

А. Исаси. Теперь свобода творчества у нас есть.

— *Сеньор Гарси, вас тоже просили сделать какие-то купюры в ваших картинах?*

Х. Л. Гарси. Меня никто ни о чем подобном не просил.

К. Ниубо. Во время подготовки к Неделе мне позвонили и спросили, можно ли сделать купюры, например, в «Одиноких на рассвете»: речь шла о сцене, где герои находятся в постели. Но за два дня до вылета в Москву мне сказали, что фильм оставлен в том виде, как он снят.

Х. Л. Гарси. Я хотел бы сказать, подтверждая слова генерального директора, что ни одна из трех моих картин не подвергалась сокращению. После социальных перемен, наступивших у нас с 1975 года, фильмы моих коллег больше не страдают от сокращений.

— *Существуют ли в Испании возрастные ограничения для зрителей?*

Л. Эскобар. У нас есть следующая классификация: во-первых, фильмы для всех — как для детей, так и для взрослых. Во-вторых, для детей старше 14 лет. В третьих, для детей старше 16-ти. И, наконец, для лиц старше 18 лет. Комиссия, устанавливающая возрастные ограничения, никогда не запрещает фильмы — она просто распределяет их по возрастам.

— *Для какой категории зрителей предназначено «Национальное ружье»?*

Э. Эскобар. По-моему, старше 16-ти...

К. Ниубо. Старше 14-ти.

Л. Эскобар. Да, старше 14-ти лет. Если мы исчерпали вопросы, то руководитель пресс-конференции может закончить ее...

В. Ключанский. Но я вижу поднятые руки.

— *Не могли бы режиссеры рассказать о себе и об отсутствующем Мануэле Гутьересе Арагоне, который сделал очень хороший фильм «Черная стая» и был соавтором сценария «Браконьеров» Х. Л. Борау?*

Л. Эскобар. Тогда начнем с Марии Касанова — пусть расскажет о себе, о своей жизни...

— *Но просили режиссеров...*

Л. Эскобар. А? Я не понял. Тогда — сеньор Гарси.

Х. Л. Гарси. Вначале несколько лет я проработал в банке в Мадриде. Одновременно начал заниматься литературой, написал несколько рассказов и четыре книги, одна из них — «Рей Брэдбери, гуманист будущего». В то же самое время я начал заниматься кинокритикой в киножурналах. Примерно тогда же я начал работу в качестве сценариста. Потом, как режиссер, я снял три короткометражки, а в 1976 году — первый свой полнометражный фильм «Несданный экзамен», после которого получил неожиданную известность в стране. Этот успех облегчил для меня приход в режиссуру. Пока я писал сценарий «Несданного экзамена», в тюрьме Карабанчель находились такие уважаемые люди, как, на-

пример, Марселино Камачо и Хуан Антонио Бардем, и моя картина была первой, встретившей освобожденных из Карабанчели. Я не имею никакого специального образования, никогда не учился ни в какой киношколе.

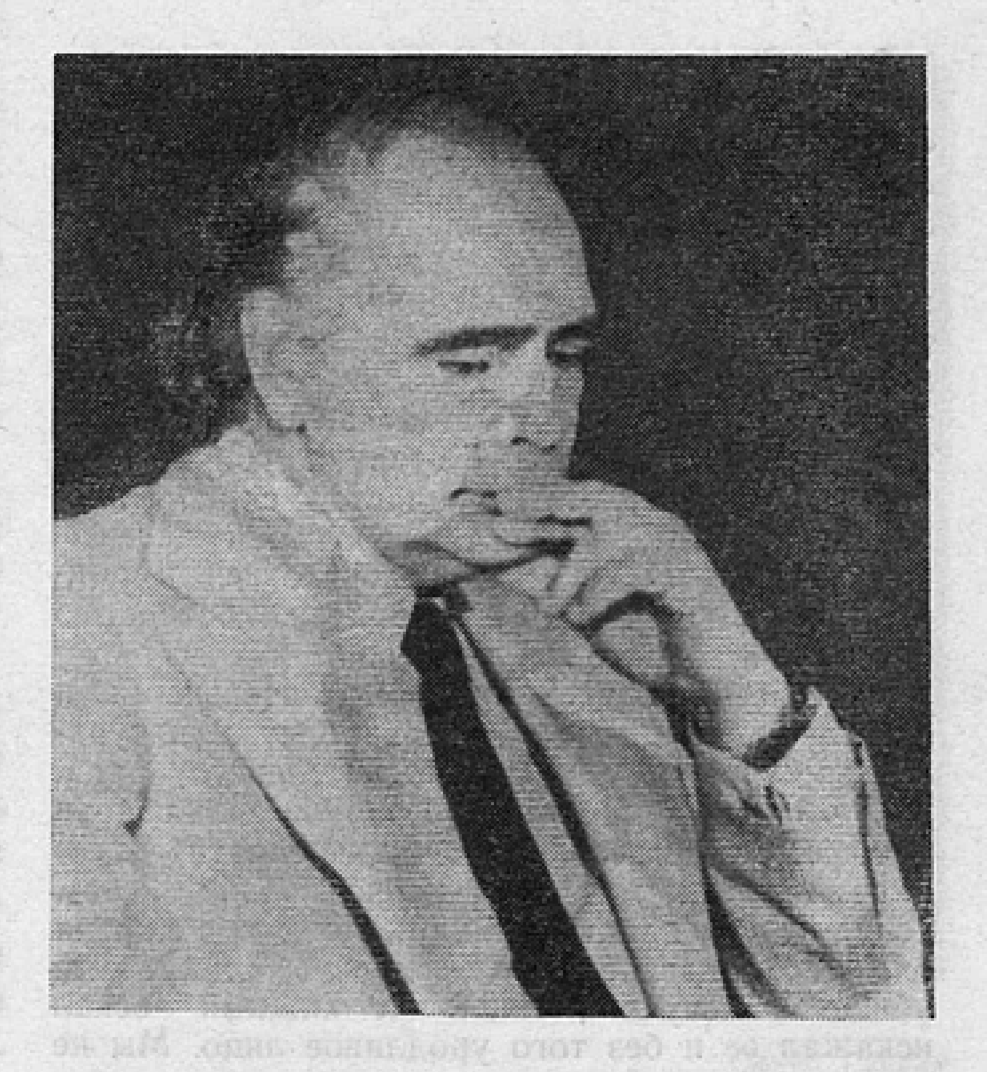
Я считаю, что кинематограф — одно из средств, сближающих людей. Поэтому меня не интересует искусство для меньшинства, для элиты. Я враг тех, кто создает картины, чтобы ими наслаждалось полдюжины друзей. Я абсолютно не верю в кино для элиты. Я считаю, что в наших условиях любая элита — зародыш фашизма. Фильмы надо снимать для большинства, и лучшие кинопроизведения всегда делались не для развлечения режиссера, но — для большинства, для народа. Мне нравятся такие фильмы, и я надеюсь, что мои будущие картины окажутся тесно связанными с Испанией.

В. Ключанский. Слово имеет Антонио Исаси, режиссер фильма «Пес».

А. Исаси. Я сын актрисы. После гражданской войны жить было тяжело, приходилось голодать, и я не мог учиться, но всегда любил ходить в кино... Потом я стал главой семьи и уже после этого открыл для себя большие возможности, которые предоставляет кино и, вообще, жизнь. Но это случилось достаточно поздно.

Никто не предлагал мне стать режиссером. Я и продюсером стал, чтобы получить возможность быть режиссером. Сначала я снимал фильмы, которые нравились только мне, а больше — никому. Но как-то мне повезло: в работе над одной картиной я столкнулся с французскими продюсерами; они посмотрели мой фильм, и он им очень понравился. Начиная с этого момента, я полностью изменил стиль работы: стал снимать фильмы действия, «коммерческие». Я не так уж много успел: снимал одну картину за два с половиной-три года. Но основным достоинством каждого фильма является, с моей точки зрения, его зрительский успех во всем мире. Сейчас на моем счету четырнадцать фильмов.

Совместное производство — один из важнейших принципов киноиндустрии. Я считаю необходимым привлекать к работе известных деятелей зарубежного кинематографа. И хотя мои фильмы в большинстве своем снимались в Испании, в них вложен капитал многих стран и труд многих иностранцев.



Антонио Исаси

К. Ромеро. Мануэль Гутьерес Арагон работал вначале с Хосе Луисом Бораy как сценарист, потом — уже самостоятельно — начал как режиссер. Его первый фильм «Говорит маленькая немая» получил премию на фестивале в Западном Берлине. Второй — «Черная стая» — был удостоен премии на фестивале в Картахене. «Сомнамбулы» — третий фильм — получил Гран-при в Сан-Себастьяне. Его последняя работа — «В сердце леса». В этом году Арагон впервые выступил и как театральный режиссер: в Национальном драматическом центре — одном из ведущих театров Испании — он поставил инсценировку «Процесса» Кафки.

Его интересует внутренний мир героев, его картины глубоко эмоциональны, они трогают зрителя, потому что заставляют сопереживать происходящему на экране.

●

«Браконьеры» (режиссер Хосе Луис Бopay); «Черная стая» (режиссер Мануэль Гутьерес Арагон). В лесу, в горах, живут браконьеры — Мартина и ее сын Анхель. Однажды Анхель приводит домой девушку, бежавшую, по ее словам, из «закрытой школы», а на самом деле — из исправительной колонии, и женится на ней. Милагрос занимает в доме и сердце Анхеля место, прежде принадлежавшее Мартине. Ревнивая старуха убивает девушку, надеясь, что ей удастся скрыть преступление. Однако Анхель обо всем догадывается и, вынудив мать исповедаться и причаститься, стреляет в нее с безжалостностью профессионального браконьера.

Добротный сценарий с выразительными и лаконичными диалогами предполагал натуралистическое решение изобразительного ряда. Но, вопреки ожиданиям, Бopay не залил экран кровью. Мы не видели первой смерти, зато видели глаза матери (актриса Лола Гаос), когда она убивала волчицу; так же смотрела она на Милагрос за несколько минут до убийства девушки, такой же хищный оскал искажал ее и без того уродливое лицо. Мы не видели и второй смерти — только черные фигуры Анхеля и Мартины на снегу, только оглушительный выстрел.

Зато Бopay подробно показал другие убийства — оленей. На фоне отталкивающих, озлобленных, дегенеративных лиц животные особенно прекрасны. И тем ужаснее выглядит их гибель. Луис Куадрадо, один из лучших операторов Испании, снял сцены охоты необычайно эмоционально и живописно. У другого художника красота этих сцен показалась бы кощунством, но, если верить критику Х. Ф. Аранда, Куадрадо «никогда не ошибается». Контраст изобразительной пластики и смыслового содержания кадра так же необходим для стилистики картины, как и контраст изображения и музыки — мелодичной, успокаивающей, в которой нам все-таки с л ы ш и т с я тревога, потому что мы в и д и м, с каким остервенением забивает Мартина волчицу. Или — двух тем в музыке: капризной, властной гитары Милагрос и послушного рояля Анхеля.

В фильме нет противопоставления смерти человека и гибели беззащитного животного. Это лента о неестественности всякого насилия вообще, ставшего естественным в годы франкизма.

Впрочем, кровь продолжает литься в Испании и после смерти диктатора. Январь 1977 года: на центральной мадридской улице Аточа фашисты убили пятерых коммунистов, служащих адвокатской конторы. 1978 год: на улице Бристоль застрелены генерал Хуан Санчес Рамон и его адъютант; взрыв в редакции газеты «Паис». 1979 год: в баре на улице Гойя, в центре Мадрида,— новый взрыв, погибли 6 человек, 42 ранены...

Это лишь немногие факты. Оружие правых — террор. Не случайно поэтому для испанских художников особенно важной стала тема насилия. Х. А. Бардем снял фильм «7 дней в январе», в котором средствами художественного кинематографа реконструировал реальное событие — «бойню на Аточа». За действующими лицами фильма стоят живые люди. В картине даже снялся один из лидеров профсоюзов Хоакин Наварро.

События и герои фильма Мануэля Гутьереса Арагона «Черная стая» — вымышленные. Но и здесь режиссер передал действительность, то, как франкистская идеология калечит душу подростка, превращая его в преступника.

«Черная стая» — модель фашистского общества. Здесь есть свой каудильо — Бланка, мать двух членов экстремистской организации; в дальнейшем мы узнаем, что верная последовательница Франко, считавшего себя «отцом нации», Бланка усыновляет и остальных девятерых. Средства к существованию им дает вивисекционная станция, расположенная в поместье, и официальное занятие «мальчиков» — пение в хоре; репертуар — церковная музыка. А неофициальный «репертуар» иной — нападение на магазин, где продается «красная» литература, убийство официанта ресторана, посещаемого коммунистами... Бланка провозглашает законы братства: месть, сохранение тайны, способность пожертвовать самым дорогим во имя общего «дела».

«Черный помет» — другой смысл названия фильма: все террористы примерно одного возраста. Третий же сын Бланки — Татин — из другого «помета». Он младше. Чувство одиночества, и без того присущее подростковому возрасту, осложняется у него комплексом неполноценности. Татин — изгой. Его голос не может примкнуть к хору «братьев» не только потому, что ломается,— Татин в н е организации. Влияние брата, демагогические призывы матери — все это ничто по сравнению со страстным желанием Татина п р и о б щ и т ь с я, стать взрослым. И если первое познание плоти станет достаточным для любого его ровесника, чтобы почувствовать себя мужчиной, то Татину предстоит еще пройти три испытания, потому что во всех его поступках им руководит одна цель — вступить в организацию. Татин мстит за одного брата, насилуя владелицу книжного магазина, где продается коммунистическая литература, покрывает второго брата, из трусости перед полицией утопившего гектограф, и приносит жертву организации — убивает любимую девушку.

«Черная банда» — название можно перевести и так — принимает Татина в свои ряды...
Сценарии обоих фильмов написаны М. Г. Арагоном и Х. Л. Борау. Но там, где Бораурежиссер использует метафору для выражения идеи картины, режиссер Арагон страстно прямолинеен. И ненавязчивая драматичность «Браконьеров» оказывается эффективнее — так нам кажется — взвинченности «Черной стаи».

●

— Сеньор Гарси сказал, что не учился в киношколе. Тем не менее, скажем, в «Одиноких на рассвете», видно, как прекрасно режиссер работает с актером. Откуда же все это появилось?

Х. Л. Гарси. В три или четыре года родители втолкнули меня в кинозал: здесь было спокойнее, чем на улице, где могла сбить машина. С тех пор я смотрю фильмы. Я как-то подсчитал, что за свою жизнь успел посмотреть пять-шесть тысяч картин. И в конце концов сообразил, как делается кино. Но главное, десять лет я проработал сценаристом. Естественно, когда человек напишет сценарий, который ему нравится, он хочет сам поставить по нему фильм. К тому же режиссура в кино, мне кажется, не так уж сложна: возле тебя группа профессиональных людей, помогающих тебе постоянно. И главное, чем приходится заниматься на самом деле,— это отбором. Чем значительнее режиссер, тем больше он занят отбором...

— И тем, что заставляет работать других?

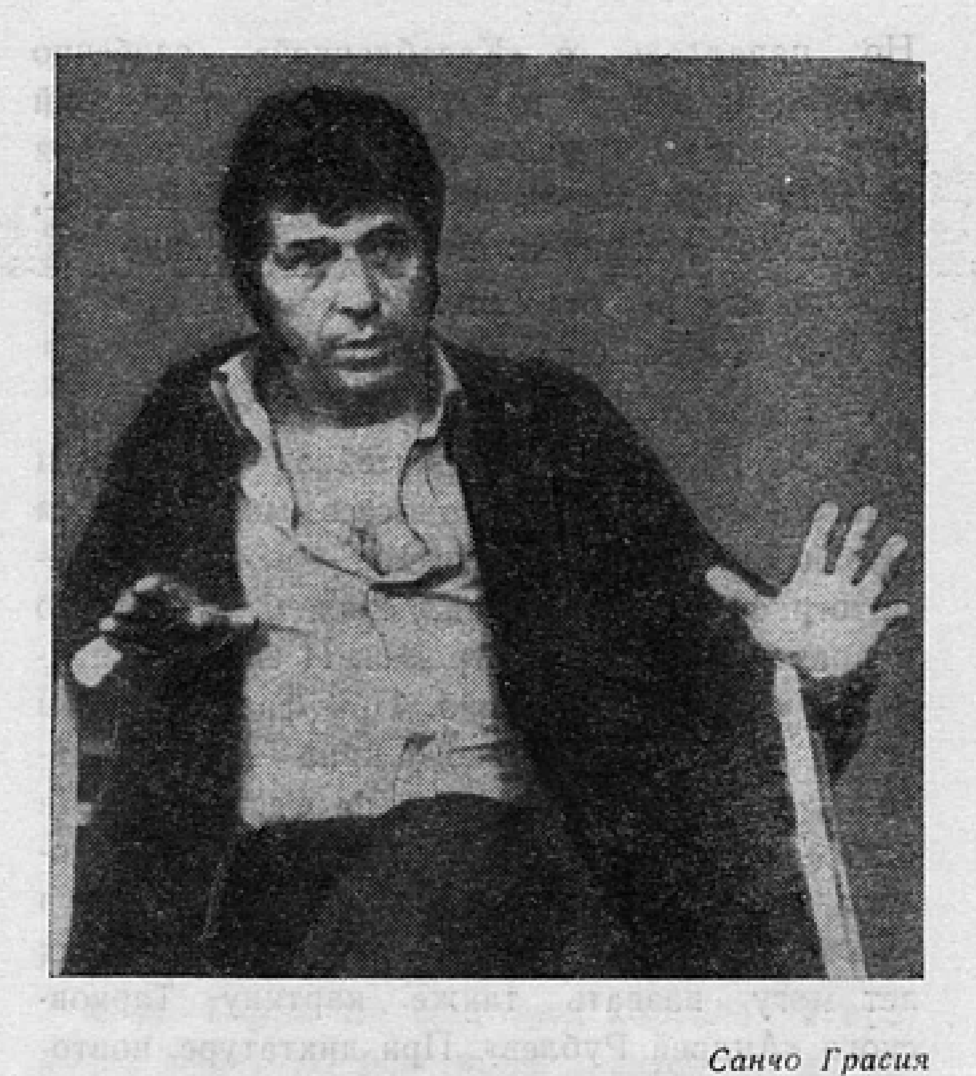
Х. Л. Гарси. Это — тоже. Я делаю фильмы за очень короткий срок: никогда он не превышал двадцати девяти дней. Так что и другим приходится работать не так много.

— Двадцать девять — только съемочных? Или сюда входит и монтаж?

Х. Л. Гарси. Только съемки. Монтаж занимает еще два месяца.

— Попутно вопрос к сеньору Гарси: вы сняли три фильма, два из них демонстрировались в рамках Недели, а первый — «Несданный экзамен» — нет. Не могли бы вы рассказать о нем?

Х. Л. Гарси. Мой первый полнометражный фильм явился для меня как для режиссера первой возможностью что-то сказать об



Санчо Грасия

испанской действительности. Его герои — люди моего поколения, те, кому за тридцать. Это история любви женщины и мужчины, которые были женихом и невестой в четырнадцать лет с небольшим. В 1975 году они встречаются в Мадриде, у каждого своя семья, дети... Нет, скорее — это история крушения любви.

«Несданный экзамен» говорит о том, что было украдено у нас жестоким режимом: о книгах, которые мы должны были прочитать, но не прочитали; о вещах, о которых должны были думать, но не думали... Никогда мы не сможем полностью возместить всего этого, потому что, когда мы приходим к чему-то, чаще всего оказывается, что мы пришли слишком поздно.

Действие в моей картине начинается в момент агонии франкизма и заканчивается приходом к власти Адольфо Суареса. В «Несданном экзамене» сильно влияние прекрасной серии картин о любви, снятых в 40-е годы в Соединенных Штатах, в том числе мелодрам типа «Касабланка» и «Мост Ватерлоо».

Но параллель с «Касабланкой» — особенно отчетлива: в этой картине есть политический фон — вторая мировая война, и есть история встречи двух людей после разлуки. Вообще, я большой поклонник американского кино.

— А как вы относитесь к советскому?

Х. Л. Гарси. Оно мне нравится.

— Кого вы предпочитаете?

Х. Л. Гарси. Я? Эйзенштейна. «Броненосец «Потемкин». Но больше всего мне нравится «Иван Грозный». Эйзенштейн — великий кинематографист, его вклад, скажем, в теорию и практику монтажа огромен. И еще мне нравится «Мать» Пудовкина. При франкизме мы почти не знали советского кино — только картины, демонстрировавшиеся на фестивалях. На одном из них, в Сан-Себастьяне, в 60-х годах, я видел «Дон Кихота» с Черкасовым и «Балладу о солдате». Из фильмов последних лет могу назвать также картину Тарковского «Андрей Рублев». При диктатуре, повторяю, советские фильмы в Испании почти не шли, и «Броненосец «Потемкин» я видел не в кинотеатре, а в фильмотеке. Некоторые ваши фильмы шли в киноклубах — некоммерческих предприятиях — с субтитрами.

«Одинокие на рассвете» и «Зеленые лужайки» (режиссер Хосе Луис Гарси). Хотя Гарси и считает, что находится под влиянием американского кино, в его фильмах прослеживается связь с кинематографом Бардема: реалистическая манера изложения, юмор в разговоре о «больных» проблемах, умение показать социальное, экономическое и даже политическое положение в стране, рисуя человека, порожденного им.

Обоим режиссерам тесны рамки одной картины, и они создают необычного в кино «героя с продолжением в следующем фильме». Вслед за старшим своим собратом, Бардемом, Гарси отдает героям свой возраст, мысли, даже — имя. Его Хосе подошел к сорока, а за спиной — пустота: франкизм, лишивший детство беззаботности, а юность — свободы, оставил их на рассвете новой жизни одинокими. «Дорогие никчемные люди»,— так обращается к своим слушателям Хосе Мигель, диктор радио из фильма «Одинокие на рассвете». Фраза не звучит обидно: к «никчемным» он причисляет и себя.

Его судьба и жизнь Хосе Рибольедо из «Зеленых лужаек» сложились по-разному. С первым мы знакомимся накануне развода с женой, второй — счастливый семьянин. Один занят любимой работой на радио, другой всю жизнь делал не то, что хотел, ради заработка.



«Национальное ружье», режиссер Луис Берланга

У них разные характеры и интересы: Хосе Мигель много читает; Хосе Рибольедо увлекается теннисом и футболом, а читает в основном порнографическую литературу.

Зато минуты откровенности одинаково редки у обоих. Рибольедо позволяет себе расслабиться лишь наедине с женой, которая его не очень-то понимает. Хосе Мигель чувствует себя свободнее в радиостудии, укрывшись от посторонних глаз: тогда он говорит в эфир о своих радостях, сомнениях, бедах. Последних у него немало: распалась семья, любовница изменяет. И в довершение всего оказывается, что рядом целых семь лет находилась женщина, чьей любви он просто не заметил.

Хосе Рибольедо, казалось бы, больше повезло в личной жизни. У него любящая жена, славные малыши, и отец покупает им все то, чего сам был лишен в детстве. Неудовлетворенность Рибольедо тесно связана с прошлым: недодуманными мыслями, слишком поздно пришедшей любовью...

Гарси снял «Зеленые лужайки», перемежая два стиля: реалистический — в рассказе о работе, любви; обращаясь же к быту семьи, режиссер средствами художественного кинематографа создает иллюзию мультипликации — игрушечный домик, садик, столик, марионеточные движения актеров... Такая «мультипликация» подчеркивает, что благополучный быт Кончи и Хосе — всего лишь суррогат счастья, которое было настоящим у нищей «Счастливой парочки» Бардема и Берланги, снятой в 1951 году.

Но финалы обоих фильмов Гарси оптимистичны: Конча поджигает свой загородный дом, расстается со старыми ценностями; Хосе Мигель в последнем выступлении на радио говорит о том, что надо учиться быть свободным. В отличие от других режиссеров, представленных на Неделе, Гарси интересует не столько мрачное прошлое, сколько будущее, ростки которого он видит в настоящем.

— В «Одиноких на рассвете» дикторы работают по свободному, нецензурованному тексту. Мне интересно: во франкистские времена диктор тоже мог импровизировать?

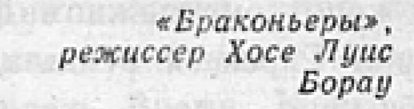
Х. Л. Гарси. Нет. Если же говорить конкретно о программе такого рода, какую я показал, то она просто никогда не существовала. Только после выхода картины на экран в Севилье родилась программа под названием «Одинокие на рассвете».

— А я хочу спросить про текст в кино: какова здесь мера актерской импровизации?

Х. Л. Гарси. Во всех трех картинах я проводил месячную репетицию с актерами до начала съемок. Поэтому в моих картинах нет импровизации.

Э. Лотяну. Слово имеет кинорежиссер Инесса Селезнева.

И. Селезнева. Я совсем не знаю Испании, никогда там не была. Но раньше я работала



«Браконьеры», режиссер Хосе Луис Бораy



радиожурналистом, и мне очень понятны чувства, которые испытывает... нет, в «Одиноких...» это не ведущий, а автор передачи. Все горит, разошелся с близким человеком, заболели дети, но что бы ни случилось, хоть тресни, а ты обязан выйти в эфир. Это удивительно точно делает актер Сакристан. Видишь его грустные глаза и ощущаешь правду характера и обстоятельств. Второе. Вы говорили, что фильму предшествовали месячные репетиции, что импровизации нет. Но поразительно, что на экране — сиюминутность. И, наконец, авторская позиция: вот я тоже ощущаю, что человеку никогда не поздно начать возрождение с себя самого.

Мне показалось очень интересной актерская работа, особенно в двух сценах: в автомобиле, когда Лола говорит, и последняя, когда Лола видит, как у нее на глазах рождается новый человек.

Х. Л. Гарси. Они актеры, но еще и мои близкие друзья. Я писал сценарий, заранее рассчитывая на Сакристана как на главного героя. Поэтому в действительности мы репетировали не месяц, а много лет и показали, что хотели. Мария практически дебютировала в этой картине — до того я снял ее в короткометражке. У меня была уверенность в ее таланте. Я не сомневался, что сцену в автомашине, о которой здесь говорили, мы снимем с первого дубля. Сакристан тогда сказал мне: «Как это возможно — с первого?» Я ему ответил: «Увидишь...» В самом деле, все вышло с первого раза. Мы снимали сцену при температуре минус пять градусов, в декабре, ночью. И теперь Мария — специалистка по съемкам на лютом холоде.

М. Касанова. Я тоже хочу сказать несколько слов. Очень приятно, что здесь смогли оценить, как режиссер работает с актерами. Обычно ведь режиссеры не особенно церемонятся с артистами, очень редко находится терпеливый режиссер, который внимательно к тебе относится и хорошо с тобой обращается. Я, думаю, не ошибусь, если скажу, что Гарси — лучший режиссер по работе с актерами.

Х. Л. Гарси. Спасибо. Считай, что вечером ты приглашена на ужин.

А. Исаси (грустно). Никогда она не будет работать со мной...

— Коль скоро речь зашла об актерах, не расскажут ли Мария Касанова и Санчо Грасия, как они пришли в кино?

М. Касанова. Могу сказать, что я — новичок в кино. Прошло совсем немного времени, как я начала сниматься. В этом, может быть, у меня есть что-то общее с Гарси, потому что и я всю жизнь ходила в кино, и мне оно нравилось больше, чем все остальное. Я работала много лет в банковской конторе, чтобы заработать на жизнь. И только после того, как снялась в короткометражном фильме, о котором говорил Гарси, я решила, что можно посвятить себя кино.



«Черная стая», режиссер Мануэль Гутьерес Арагон

Я снялась только в четырех полнометражных лентах, и, как в этих фильмах, так и в будущих, я хочу создать образ современной нормальной, неглупой женщины, хотя, может быть, в чем-то ущемленной. Мне хотелось бы сниматься в таких фильмах — сейчас они уже, слава богу, в Испании появились,— где женщина — это человек, а не «придаток» к мужчине.

Х. Л. Гарси. Мне бы очень хотелось сделать феминистский фильм. К сожалению, это невозможно, потому что еще с колледжа меня воспитали в духе приоритета мужчины, и, чисто эгоистически, я считаю, что это хорошо. Но я думаю, что это несправедливо, и со временем наши подруги смогут втолковать нам, что мужчины и женщины равноправны.

Э. Лотяну. Слово имеет кинокритик Николай Савицкий, журнал «Искусство кино».

Н. Савицкий. Всегда трудно говорить о кинематографии, с которой плохо знаком просто потому, что видел мало фильмов. Бардем, Берланга, Саура, Бунюэль — вот, пожалуй, те немногие имена, которые мы знаем и которые напоминают о лучших произведениях испанского кино. Думаю, что после сегодняшнего просмотра «Одиноких на рассвете» зрители запомнят режиссуру Хосе Луиса Гарси, как и выразительную игру Марии Касановы.

Мне кажется, одно из самых больших достоинств кинематографиста — способность чувствовать Время. И что меня особенно взволновало в картине — это, пожалуй, не личная драма героев, не интрига, которой, к слову сказать, тут почти и нет, а именно ощущение Времени — особого, переломного. Конечно, такой фильм не мог появиться пять-восемь лет назад. И, скажем, в будущем — через пять-восемь лет — «Одиноких...», будем надеяться, станут рассматривать, скорее, как документ определенного, уже пройденного этапа. Главное, что, на мой взгляд, удалось режиссеру, — схватить этот все еще очень неустойчивый, неоформившийся окончательно момент перехода из одного состояния в другое. От несвободы к предчувствию свободы, от скованности к раскованности...

Я усматриваю определенную символику даже в самом названии картины, во второй его части — «...на рассвете». Рассвет — это то, что наступает после ночи. Это — надежда и желание хорошо прожить следующий день. Вот с такими надеждой и желанием сделаны «Одинокие на рассвете».

Неделя испанских фильмов познакомила нас с рядом интересных произведений. На меня, в частности, большое впечатление произвели сатирический фильм Берланги «Национальное ружье» и психологическая драма Сауры «Выкорми воронов».

«Выкорми воронов» (режиссер Карлос Саура). ...Старый особняк в центре Мадрида, окруженный глухой каменной стеной Здесь вместе с парализованной бабушкой, теткой П獲ли-

«Одинокие на рассвете», режиссер Хосе Луис Гарси



ной и служанкой Розой живут «воронята»: Анна и ее две сестры.

Первый эпизод фильма — смерть отца девочек, происшедшая во время свидания с любовницей,— один из немногих, в которых появляется Эктор Альтерио, исполняющий роль отца. Однако актеру оказывается достаточно этих коротких, в основном бессловесных сцен, чтобы рассказать о своем герое многое: он похотлив и подл, надменен и лжив. В образе нет ни одной положительной краски. Отец задуман как символ жестокого режима, ведь он — военный, опора его.

Мало хорошего видела семилетняя Анна: двойная жизнь отца, болезнь матери... И смерть воспринимается болезненным сознанием ребенка как избавление: матери — от физических и душевных мучений, бабушки — от старости. Это и избавление самой Анны от ненавистных ей людей: от отца, косвенно повинного в болезни и смерти матери; от тетки, занявшейся воспитанием осиротевших «воронят» и тщетно пытающейся заменить им мать.

Девочка не знает сомнений Гамлета: она подсыпает в молоко «яд», мстя отцу. По страшному стечению обстоятельств отец умирает, выпив его. И только потерпев фиаско на втором «убийстве» — тетки, — Анна понимает, что порошок безвреден.

Поведение перед камерой маленькой актрисы Анны Торрент — не обаятельная непосредственность детства, как у ее младшей киносестры Майте, и не умение легко и свободно чувствовать себя перед объективом служанки Розы (Ф. Чико). Это — тонко рассчитанная игра, в которой Торрент знает, какой жест поможет ей «выиграть», какой — «проиграть». В ее взгляде соединяются жестокость и нежность, когда она смотрит на труп отца. Боль и сострадание всепонимающей женщины написаны на лице Анны, наблюдающей мучения матери. Девочка умеет и ненавидеть — такова она с теткой. И приказывать — сестрам. Она может даже бросить: «А теперь умрите!» Правда — в игре, но попробуйте ее ослушаться...

Рассказ о жизни Анны ведется в трех временных плоскостях: совпавшие со смертью отца каникулы девочек, воспоминания маленькой Анны о предшествующих каникулам болезни и смерти матери (Джеральдина Чаплин) и непосредственный — в камеру — репортажный рассказ Анны взрослой (вторая роль Д. Чаплин).

Но как бы вольно ни перемещал Саура свою героиню во времени, он всегда оставляет деталь — указатель времени: неизменный голубой костюм матери, песенку «Почему ты уходишь», популярную в детстве Анны...

Девочка любит слушать и «Мари Крус» в исполнении Империи Аргентины — музыку, под которую прошла молодость ее бабушки. Рассматривает старые фотографии. Для Сауры важен образ старухи — как воплощение прошлого. И Анна, чья память вмещает пока так мало, пытается через фотографии, музыку проникнуть в прошлое бессловесной бабушки, не умеющей рассказать о нем, — в годы, когда над Испанией было действительно безоблачное небо, когда еще не наступила пора инквизиции XX века.

Маленькой Анне в этом их доме-острове, символизирующем франкистскую Испанию, суждено стать мостиком от прошлого, каким встает оно перед ней из «рассказов» бабушки, к сегодняшнему дню. По вине лицемерного «ворона», отца Анны, порочного, как режим, терзавший Испанию почти 40 лет, «распалась связь времен». Значит, Анне сегодняшней предстоит восстановить ее...

●

Х. Л. Гарси. Признаться, то, что г-н Савицкий сказал о рассвете, мне не приходило в голову. Но вы правы... Я очень жалею, что в эти дни не демонстрировался «Несданный экзамен», потому что вместе с фильмом Антонио Исаси «Пес» он собрал наибольшее количество зрителей в Испании.

Я хочу также добавить, что кино, которое мне нравится,— кинематограф чувств. Если я и обладаю каким-то достоинством, как сценарист и режиссер, оно состоит в том, что я не стыжусь показывать мои чувства. Поэтому больше всего мне хочется делать очень искренние фильмы.

— Мы просили актеров рассказать о себе. Мария Касанова уже выступала, а Санчо Грасия...

С. Грасия. Да, конечно. В двенадцать лет я был вынужден эмигрировать в Уругвай, в то время — одну из самых демократических стран. И с детства — к счастью для себя — я мог жить в атмосфере свободы, которой в моей стране до недавнего времени не существовало. Четыре года я учился в консерватории драматического искусства. Моим профессором оказалась женщина, которая тоже была вынуждена эмигрировать, по вине франкистского режима так и не смогла вернуться на родину и умерла вдали от Испании. Для меня она — лучшая актриса, которая когда-

либо выступала на подмостках национального театра. Ее имя — Маргарита Сирбу.

В консерватории я изучал творчество Станиславского, Пискатора, Кокто и других; историю искусств, театра, искусство грима и так далее. Думаю, что там я усвоил интеллектуальную манеру игры. Но я не хотел бы превозносить интеллектуальных актеров. Я думаю, что интеллектуальность должна быть не показной, а органичной, и актер должен быть предельно естественным.

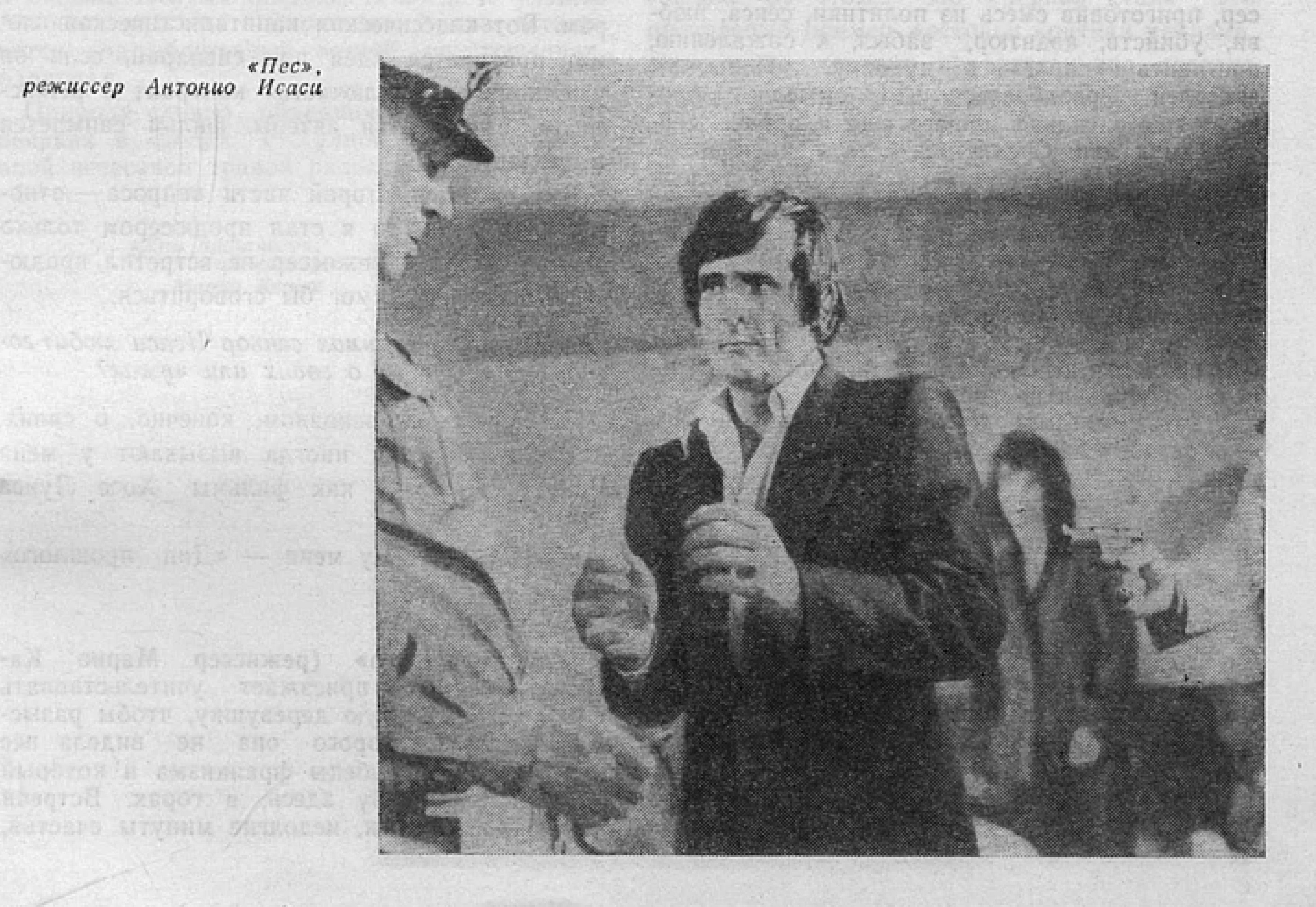
Э. Лотяну. Этот скромный и славный человек умолчал, что является и продюсером многих картин. А теперь хочет выступить кинокритик Галина Сенчакова.

Г. Сенчакова. Пусть наших гостей не удивляет, что мы больше спрашиваем, чем говорим: это первая большая встреча с такой представительной делегацией испанских кинематографистов.

Х. Л. Гарси. В первый раз мы отдыхаем...

Г. Сенчакова. По мере возможности все эти годы мы следили за испанским кино и радовались каждой залетной ласточке, попавшей на наши экраны. Скажем, мы видели «Испанки в Париже» Бодегаса. На Московском кинофестивале 1977 года большой интерес вызвали «Кровавая свадьба» по драме Гарсии Лорки и два прекрасных документальных фильма, один из которых получил даже Золотую медаль. К именам «большой тройки», которая у нас давно известна,— Бардема, Берланги, Бунюэля, — мы присоединили в последние годы Карлоса Сауру и Хосе Луиса Борау. Мы знаем и Педро Олеа с его кинотрилогией о Мадриде, и Мартина Патино с его изумительным фильмом «Мои дорогие палачи».

А на этой Неделе мы открыли еще два имени: режиссеров Хосе Гарси и Антонио Исаси. И у меня сейчас вопрос к сеньору Исаси: мне кажется, что ваш «Пес» — один из фильмов, которые помогают испанским зрителям как бы осознавать истинные реалии сегодняшней жизни; а как возник замысел «Пса», как он был осуществлен?



«Пес», режиссер Антонио Исаси

●

«Пес» (режиссер Антонио Исаси). Вот уже 20 лет в неназванной стране Латинской Америки правит диктатор Леонес Аревало. Для одних он — благодетель, другие зовут его «пес». В фильме есть и другой пес — о четырех лапах, воспитанный в тюрьме Сан Хусто. Первый вылавливает революционеров, вольнодумцев. Второй разыскивает бежавших из тюрьмы и чаще всего загрызает их на месте. Параллель между двумя псами — единственная сюжетная линия, последовательно проводимая от начала до конца. Ибо в конце пуля, убившая пса, когда он почти настиг свою жертву (Аристидес Унгрия — бежал из Сан Хусто; математик; его мозг, как компьютер, хранит зашифрованный в математических формулах список заговорщиков-революционеров), приканчивает и диктатора. Конечно, пуль было две, но параллельный монтаж, связавший два выстрела, произведенных в разных местах, объединил эти смерти и в сознании зрителя. Эффектный финал...

Эффектен и сюжетный ход картины: собака, преследующая человека. Замысел манил автора в дебри фильма ужасов, а Исаси устоял и попытался снять политический детектив. Но благие намерения оказались, пожалуй, единственным достоинством ленты, поскольку режиссер, приготовив смесь из политики, секса, любви, убийств, авантюр, забыл, к сожалению, поставить «пирог» в духовку. Попыткам зрителей разобраться в смысле происходящего сильно мешает еще и обилие действующих лиц. Среди них, кстати, кинорежиссер Х. А. Бардем в роли «золотого голоса страны», диктора радио Абрахама Абати, довольно беспомощный в невыписанной (как, впрочем, и остальные) роли. Тем не менее «Пес» вошел в десятку фильмов, принесших наибольшую прибыль в Испании в 1972—1977 годах.

Успех этот не случаен. Ведь Исаси один из первых показал на экране условия жизни при диктатуре: слежку, тюрьмы, доносы — все то, чем переболела Испания, что она возненавидела.

●

А. Исаси. Выход фильма почти совпал со смертью Франко, а задуман он был раньше. В центральном образе — пса, преследующего человека,— должна была найти выражение суровая критика не только франкизма, но и вообще всех диктаторских режимов. Мы начали работать, имея в виду эту идею, и я сделал фильм таким, каким он оказался. Надо еще учесть, что после четырех десятилетий господства франкизма произошел взрыв, и люди захотели говорить и слушать. Но все же я удивлен результатами...

— Почему?

А. Исаси. Я удивлен тем, с какой благодарностью народ принял критику неназванной страны и приговор диктаторскому режиму.

— Не расскажет ли сеньор Исаси о структуре кинопроизводства в Испании и о том, как он стал продюсером?

А. Исаси. Поговорим о сегодняшнем дне, потому что не хочется вспоминать, как было раньше. Генеральная дирекция кино выступает в качестве официального правительственного учреждения, которое контролирует импорт фильмов, осуществляет представительство испанского кинематографа за границей, включая такие мероприятия, как Недели кино; классифицирует ленты, предназначая их для определенных возрастных категорий; планирует государственную помощь испанской кинематографии. Но инициатива производства картин принадлежит каждый раз продюсерам. Вот классическая капиталистическая схема: покупается идея или сценарий, если он уже написан, заключается контракт с режиссером, выбираются актеры, фильм снимается и продается.

Что касается второй части вопроса — относительно меня, то я стал продюсером только потому, что как режиссер не встретил продюсера, с которым смог бы сговориться.

— О каких фильмах сеньор Исаси любит говорить больше — о своих или чужих?

А. Исаси. В основном, конечно, о своих. А работы других иногда вызывают у меня чувство зависти, как фильмы Хосе Луиса Гарси...

Х. Л. Гарси. А у меня — «Дни прошлого» Марио Камуса...

●

«Дни прошлого» (режиссер Марио Камус). Девушка приезжает учительствовать в маленькую горную деревушку, чтобы разыскать жениха, которого она не видела все семь лет после победы франкизма и который продолжает борьбу здесь, в горах. Встречи под покровом ночи, недолгие минуты счастья,

и, преследуемая жандармами, группа партизан уходит из этих мест. Увидятся ли Хуана и Антонио снова?..

Для рассказа об Испании времен диктатуры оператор Ханс Бурман нашел своеобразный прием: фильм снят в мрачных тонах, словно на подернутой плесенью пленке. Любопытно, что тот же Бурман был оператором испанского вестерна «Передай Хименесу»; и в этой ленте, наполненной драками, погонями, перестрелками, похищениями, его камера была спокойна. В фильме «Дни прошлого» с его медлительным, неторопливым течением, она, напротив, очень активна — мастер, стремящийся к гармонии, исправляет ошибки режиссера, сценариста...

Актеры (в главных ролях — «звезда» испанского экрана Марисоль и бывший танцовщик А. Гадес) играют то утрированно патетично, в традициях немого кино, то слишком уж буднично. Однако метафоры, к которым прибегает режиссер, в какой-то мере восполняют пробелы в игре актеров. Например, когда Хуана приезжает в деревню, она проходит под тяжелой зеленой лапой дерева, то ли благословляющей, то ли приветствующей ее. По мере того как надежда на счастье будет оставлять героиню, на дереве появится все больше и больше желтых листьев. А когда с уходом Антонио надежда покинет ее, Хуана остановится под облетевшей веткой, опустошенная, одинокая...

Природа словно объединяется с человеком: неяркая в сценах с Хуаной, она поражает алой нечесаной травой рядом с еще зелеными деревьями, когда на экране появляются революционеры. Это им отдает Камус единственный всплеск красок в фильме: мужеству среди трусости, протесту среди покорности, поступку — рядом с бездействием. Ведь режиссер открыто становится в один лагерь с борцами.

●

— *Как была принята в Испании «Черная стая»?*

А. Исаси. С интеллектуальной точки зрения — очень благоприятно. Но это чувство не было разделено публикой, чем это объясняется, я не знаю... Бывает, что итоги проката неожиданны для самого создателя. Нет сомнений, что у зрителей свои критерии.

— *Может быть, мы нащупаем какие-то причины малого успеха фильма у зрителя, если вспомним, во-первых, что «Стая» демонстрировалась в католической Испании; а во-вторых, что в банде... сколько там человек? Не помните?.. Двенадцать — евангельское число: столько было апостолов. Не может этого быть?*

А. Исаси. Не знаю... Не знаю... Никто не говорил об этом... Но «Черная стая» — это прекрасный пример жестокой критики нацизма. Мне лично картина нравится, она сделана режиссером, которым я восхищаюсь. Но должен признать — я это говорил и ему самому, — что некоторые места фильма я не понял.

«Дни прошлого», режиссер Марио Камус



— Еще два вопроса к сеньору Гарси. Первый: вы сказали, что не будете снимать политические фильмы, а будете снимать фильмы для людей — так я понял. По какому принципу вы их разделяете? Разве политический фильм не может оказаться «фильмом для людей»? И — наоборот?

Х. Л. Гарси. Пока картина в замысле или снимается, она не существует. Это потом они — политические или нет, плохие или хорошие, гуманистические и так далее. Совсем не обязательно заранее поставить себе задачей непрерывно «с молотком в руке» вдалбливать в головы какие-то идеи. К тому же априори мы можем поставить себе целью сделать политический фильм, но кто поручится, что он таким окажется?

— Вы возражали против «фильмов для элиты». А как вы относитесь к проблеме «трудного фильма»?

Х. Л. Гарси. «Трудного» — в каком смысле?

— В том смысле, что он высокого класса, но вначале может быть понятен не всем?

Х. Л. Гарси. Я считаю, что никогда не следует недооценивать народ. Обязанность режиссера — использовать наиболее ясный и доступный язык для того, чтобы люди его понимали. Я думаю, в кино нет трудных фильмов, а есть трудные режиссеры. Вот пример уже из другой области: Ленина понимают все — от интеллектуального сеньора сорока лет до шестнадцатилетнего юноши. Потому что он простой человек и самые сложные вещи говорит простым языком...

●

Итак, отвращение и ненависть к франкизму. Порой эти чувства — в зависимости от темперамента и мастерства режиссеров — прочитываются «между кадров», как в лентах времен диктатуры, но чаще они введены в самую ткань фильмов и выражены в сюжете, в образах, в тексте.

Такова «Черная стая» — своего рода политический манифест, где гнев режиссера, рассказавшего об экстремистской банде, буквально пропитывает экран и передается в зрительный зал.

Далеко не все фильмы отличает бурный накал страстей. В «Днях прошлого» нет агитационной направленности «Черной стаи». Но и в фильме Камуса эмоциональным стержнем стала ненависть к франкизму, убивающему свободу, калечащему любовь.

Столкновение любви с франкизмом вообще часто в современном испанском кино. В фильмах Гарси фиаско в любви — результат одиночества, к которому приучил людей страх перед режимом, с его доносами и шпионством. В «Выкорми воронов» зло, персонифицированное в образе отца-военного, губит мать Анны, а саму ее лишает детства.

У этой темы есть производная, «дочерняя»: о детях любви, изуродованных диктатурой. Это уже взрослые Анна из «Выкорми воронов», Хосе из «Одиноких на рассвете», малыши из «Форелей» — все те, кому суждено жить уже в свободной Испании. Одни привыкнут к свободе скоро, для других это будет мучительный процесс, но никогда не узнать ее Татину из «Черной стаи»: жизнь его уже искалечена. Его откармливают, как тех зверенышей на вивисекционной станции, чьей кровью торгует Бланка. Кровь сына она отдаст даром — ради фашизма.

«Браконьеры» дают новый поворот той же темы. Мартина, символизирующая Испанию Франко, передала своим сыновьям — родному и молочному — страсть к охоте, к убийству. А убивая девушку, которую любит ее сын, она обрекает себя на гибель от его же руки. Таков замкнутый порочный «круг фашизма».

Не все фильмы впрямую развенчивают диктатуру. «Форели» и «Национальное ружье» издеваются над обреченной на гибель, прогнившей — как рыба или, в другом случае, дичь — буржуазной элитой. Но критика настигает в этих фильмах и франкизм: от него неотделима данная элита — она его опора, его порождение.

...В «Передай Хименесу» жестокое разочарование постигает искателей клада, вокруг розысков которого разворачивается действие. Из-за клада совершались предательства и убийства, а он оказался золотым солнечным светом — его не положишь в карман. Свет не может стать собственностью одного или нескольких человек — он принадлежит всем.

Но, хотя «дни прошлого» и остались за порогом, «клад» надо охранять от «псов», от тех, кто еще может выкормить «воронов» и сбить их в «черные стаи», от «браконьеров», стремящихся вытоптать «зеленые лужайки» свободы... Это тот экзамен, который предстоит еще сдать, чтобы те, кто прежде был одинок, вместе встречали рассвет в обновленной Испании...

Фото Г. Цитриняка

Содержание журнала «Искусство кино» за 1979 год

Цифрами обозначен номер журнала

ДИСКУССИИ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

МЕМУАРЫ И ПУБЛИКАЦИИ

БЕСЕДЫ ЗА РАБОЧИМ СТОЛОМ

ИЗ ТВОРЧЕСКОГО ОПЫТА

ЛАБОРАТОРИЯ

ПОРТРЕТЫ

НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

КЛУБ МОЛОДЫХ

ИНТЕРВЬЮ МЕЖДУ СЪЕМКАМИ

ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

-6266

КИНО И ЗРИТЕЛЬ

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ

ЗА РУБЕЖОМ

СЦЕНАРИЙ

ХРОНИКА

ПАМЯТИ ТОВАРИЩА

ФИЛЬМОГРАФИЯ






КОММУНАР

«КЕНТАВРЫ»
режиссер В. Жалакявичус («Мосфильм»)

На 1-й стр. вкладки
Кадр из фильма
На 2-й стр. вкладки
Орландо — Р. Адомайтис (вверху)
Анибал — Г. Бортников (внизу)
На 3-й стр. вкладки
Орландо — Р. Адомайтис,
Президент — Д. Банионис
На 4-й стр. вкладки
Президент — Д. Банионис





